# 第 1 版前言

本书的目的是帮助你辨别生活中出现的“影片”（movies）和“电影”（films）[①]。影片和电影？我们美国人对这两个词可不会含糊。我们希望能将电影从那些纯为娱乐拍摄的影片中拯救出来。这种区别解释了为何美国电影协会（American Film Institute）不叫美国影片协会（American Movie Institute）。这同样也可以解释，大学为何从不开设影片课程或者设置影片系；他们开设电影课程并设置电影系。

但这些划分并非泾渭分明。很多电影同时属于电影和影片的范畴。要准确区分二者，就需要观影者具备从现象到本质的分析能力。比如，一部由吉姆·凯瑞（Jim Carry）主演的《变相怪杰》（*The Mask*，1994）曾一度流行，这部电影完美展现了吉姆·凯瑞的表演才能。但对观众而言，《变相怪杰》是一部让他们可以发笑，同时也可以进行思考的影片。对他们而言，《变相怪杰》揭示了人生的普遍状况——也许是男性的普遍状况——一个呆头呆脑、性格内向的家伙同时也是一个需要获得帮助，以激发内心潜能的万人迷。当然，更有可能的情况是，这个呆头呆脑的家伙希望他的内心居住着一个万人迷，不管这是否真实。无论如何，聪明的观众都能从这样的影片中领受创作者的善意。从这种意义上看，《变相怪杰》也是一部电影。表现双重人格的电影还可以拖出一长串名单，比如：《肥佬教授》（*The Nutty Professor*，1996）、《超人》（*Superman*，1978）、《洛奇》（*Rocky*，1976）。从任何一个角度来看，我们都可以通过认真的思考而将影片转变成电影，即便是那些好笑的影片。在观看这些电影时，我们还可以收获不少快乐。

---

① 关于“film”和“movie”这两个词的区别还有一些别的说法仅供参考：“film”的词源意为“胶片”，常常用在“电影研究”（film studies）和“电影史”（film history）等较为正式的名词和概念中；而“movie”的词源与运动有关，是“moving picture”的缩写，现在常常指某部具体的影片，比起“film”更为口语化，通俗化。——编者注

**0–1《变相怪杰》**（*The Mask*，1994）

一部诞生于观众想象中的电影。（新线电影公司供图）

但这并不是电影生成的唯一模式。很多制片人、编剧和导演无论是否与好莱坞合作，他们从一开始设定的目标就是拍摄电影。他们并不需要机敏的观众、影评人或者作家来为他们的作品定名正身。在长期的职业生涯中，西德尼·吕美特（Sidney Lumet）总是从事电影（而非影片）的拍摄。吕美特常在好莱坞制片体系下工作，并创作出很多重要的作品，包括《十二怒汉》（*12 Angry Men*，1957）、《大审判》（*The Verdict*，1982）、《在魔鬼知道你死前》（*Before the Devil Knows You're Dead*，2007）。这几部电影的主题都与犯罪有关。让吕美特的电影在好莱坞其他犯罪或警匪题材作品中独树一帜的原因在于角色——主角必须经过一番挣扎，才能明辨是非，然后开始坚持正义的旅程。吕美特的警匪片（迄今为止，他执导了 9 部警匪片）从不热衷于高速追逐或者有意拖长的枪战，那是影片迷恋的元素。与此相反，吕美特的警匪片将警察和罪犯都刻画成现实生活中有血有肉的人［毫无疑问，吕美特的警匪片成为很多现实主义警匪电视剧创作的灵感源泉，比如《杀人犯》（*Homicide*）和《纽约重案组》（*NYPD Blue*）］。

那么，电影看起来似乎有两个自相矛盾的起源。在观众看来，一部影片看起来像“电影”吗？或者，在影片中，是否包含让它变成“电影”的真材实料？

我不知道，也许二者都包含其中。但这并不重要。不管你是否同意我的观点，在本书中，我尝试让你从更电影化的方式来观看一部电影（或影片）。

在不同的篇章中，我列举了几百部电影，我希望你在看了本书后，到影碟租售店把它们租回来看。即便在一家常规的影碟租售店，你都能很轻松地找到绝大多数我提及过的电影。另有一些类型的电影你可以在不同种

类的影碟租售店找到——惊悚片、剧情片、喜剧、悲剧、经典，等等。

当然，还有一些影片难于寻觅，比如《小孤星》（*Ponette*，1996），这部可爱的法国电影讲述的是一个4岁小女孩在母亲死后自我调整的故事；或者《灰狐》（*The Grey Fox*，1982），这是一部杰出的加拿大西部片，讲述的是一个刑满释放的囚犯发现自己曾经打劫过的驿站已经消失，于是转而打劫火车的故事。在百事达影碟租售店里，也许很难淘到这样的电影。因而，你可能需要打几个电话，看看就近的城镇是否有这样的影碟租售。事实上，几乎每个城市都有一两个以小众自居的影碟租售店（盈利情况未必很好），它们的收藏主要包括经典电影、国外电影、艺术电影以及独立电影。我希望你能在你居住的城市找到一家这样的影碟租售店，因为这些店收藏了我提及的部分电影，我希望你能够花点时间观看这样的电影。同时，Netflix 和其他一些类似的可以网上订阅的机构也提供已经发行为 DVD 的电影的在线观看服务。不久之后，你就可以通过网络直接下载影片，当然也可以下载电影了。

就我而言，我给成年人讲授了一门叫做“电影入门”（Introduction to Film）的课程。这门课程是开放性大学课程，授课对象无所不包——15 岁的青少年、80 岁高龄的老人家、资质平常的普通人、斯坦福的高材生、汉堡店的店员、7–11 的店员、家庭主妇、有犯罪前科的人、吸毒者、地产经纪人、郊区中产居民、都市人、无家可归的流浪汉，以及一个盲眼的女士，很巧的是，这个盲眼女士成为我最优秀的学生之一——当然，很多学生都只是日常生活中常见的普通人。在弗雷斯诺[①]的超市，我常常遇得到他们，他们告诉我，我给他们放了不错的电影。我很感谢他们的恭维。

同时，我也很希望聆听你对本书的意见。我的邮箱地址是：jkp21@cvip.org。

① 弗雷斯诺（Fresno），美国加利福尼亚州中部城市。——编者注

# 第 2 版前言

在这一版中，书的体例结构没有发生重大变化。在第 1 版中，我采用了“电影”和“影片”的二分法，在这一版中，我仍然坚持这一划分方法。影片是娱乐，电影虽然也可以表现得很娱乐，但它的内涵更广：对社会的评论、对人性的探索、对艺术的探究。在我们的文化和语言中存在对这两个单词的区分，这让我感到非常欣慰。

同时，我也没有放弃第 1 版中重要的写作基础，即我们有足够的理由来关注故事之外的其他元素。同样可以让你感到愉悦的元素包括镜头的构图、布光、场面调度、电影的风格、角色的塑造、场景布置以及镜头的剪辑和与之匹配的混音技巧。

然而，本书还是在两个方面实现了重大革新。首先，我新增了三个章节，分别是第十章好莱坞电影、第十一章独立电影和第十二章外国电影。其次，我还加入了一些对当代电影的评论，并削减了部分关于过时而又并不算太经典的电影的评论的分量。

## 致　谢

有太多人要感谢了……感谢本书第 1 版的读者约翰·凯利（John Kelly）、欧内斯特·方丹（Ernest Fontaine）、蒂莉·史密斯（Tilly Smith）以及莎拉·埃尔南德斯（Sarah Hernandez）。他们在加利福尼亚州弗雷斯诺的哈里叔叔餐厅和我会面，给我提了很多关于有可能论及的电影的建议，以及如何才能避免可能出现的方方面面的错误。比如，约翰指出，在早期的初稿中我忽视了对范·桑特、布莱松和法斯宾德的论述。我拍了一下自己的脑门儿，对啊！现在这些内容已经包含其中了。这些来自朋友们和同僚们的良

好建议已经妥善地被我放进了新版本中，对此，我满心感激。

没有人能独自写出一本好书。比如我，我很荣幸与很多很棒的并且深有默契的朋友一起合作。特别是尼科尔·波特（Nicole Potter），这位在任何意义上都堪称杰出的剪辑师总是慷慨友善地给我关照，并指出我可能需要反思之处，但是却从不给我压力。尼科尔永远是值得尊重的，最重要的是，他精通电影和其他艺术。这次的“监工”是梅兰妮·托特罗里（Melanie Tortoroli），她查出并且纠正了我犯的大量错误，像给她送错文件之类的。她实在是太有耐心了！

# 目　录


第 1 版前言　1
第 2 版前言　4

**第一部分　电影艺术　2**

**第一章　镜　头　4**

1.1 景　别　6
1.2 角　度　10
1.3 运　动　15
1.4 光　学　21
1.5 构　图　25
1.6 长镜头：艺术还是游戏？ 29
1.7 生胶片　32

**第二章　场　面　37**

2.1 内　景　38
2.2 极端的布景设计　46
2.3 布　光　50
2.4 外　景　57
2.5 电脑合成影像　62

**第三章　声　音　65**

3.1 对　白　65
3.2 音　乐　74
3.3 音　效　82
3.4 混　音　86
3.5 从声音到画面　88

**第四章　剪　辑　93**

4.1 基本常识　94
4.2 时　间　104
4.3 空　间　107
4.4 蒙太奇　109
4.5 艺术性　110
4.6 朴素剪辑　113

**第五章　风　格　117**

5.1 伟大的分歧：现实主义 PK 形式主义　117
5.2 风格的元素　120
5.3 杂　论　123
5.4 一种折中风格的兴起　129
5.5 古典好莱坞风格的五个践行者　132
5.6 新电影风格与形式主义　135
5.7 四个形式主义导演　137
5.8 真实之美　140

**第二部分 故 事 142**

**第六章 剧 情 145**

6.1 类 型 146
6.2 冲 突 157
6.3 结 局 163
6.4 可信度 164
6.5 视 点 166
6.6 电影表现手法和戏剧性 171

**第七章 角 色 175**

7.1 主 角 176
7.2 忠角和奸角 176
7.3 圆形人物和扁平人物 178
7.4 主题人物 183
7.5 神话角色 184
7.6 史诗角色 185
7.7 变得越来越好的角色 186
7.8 变得越来越坏的角色 188
7.9 应该改变的角色 189
7.10 人物关系 191
7.11 电影表现手法和人物 198

**第八章 场 景 203**

8.1 季 节 203
8.2 时 代 206
8.3 郊 区 213
8.4 城市中心 214
8.5 旅 行 215
8.6 国外电影中的场景 220
8.7 电影表现手法和场景 224

**第九章 意 义 229**

9.1 市场意义 229
9.2 警示意义 231
9.3 普世意义 233
9.4 真实的意义 234
9.5 真实的外延 237
9.6 类型片中的意义 239
9.7 隐喻、史诗和神话 243
9.8 反神话的意义 247
9.9 象征的意义 251
9.10 意义的升华与重读 254

**第三部分 观 众 256**

**第十章 好莱坞 259**

10.1 好莱坞简史 259
10.2 明 星 261
10.3 好莱坞价值观 262
10.4 简单的设定 265
10.5 善与恶 266
10.6 美满的结局 269
10.7 信仰：克服一切困难 271
10.8 有关压力的议题 273
10.9 确 信 274
10.10 对 抗 275
10.11 也许正相反 278
10.12 更好的好莱坞电影 279
10.13 好莱坞电影人 280
10.14 大明星驱动的好莱坞电影 281

10.15 再谈一点权力 283

**第十一章 独立电影 287**

11.1 美国独立电影人 288
11.2 美国作者导演 289
11.3 独立电影制作公司和发行公司 310
11.4 数字化浪潮对独立电影制作的影响 311

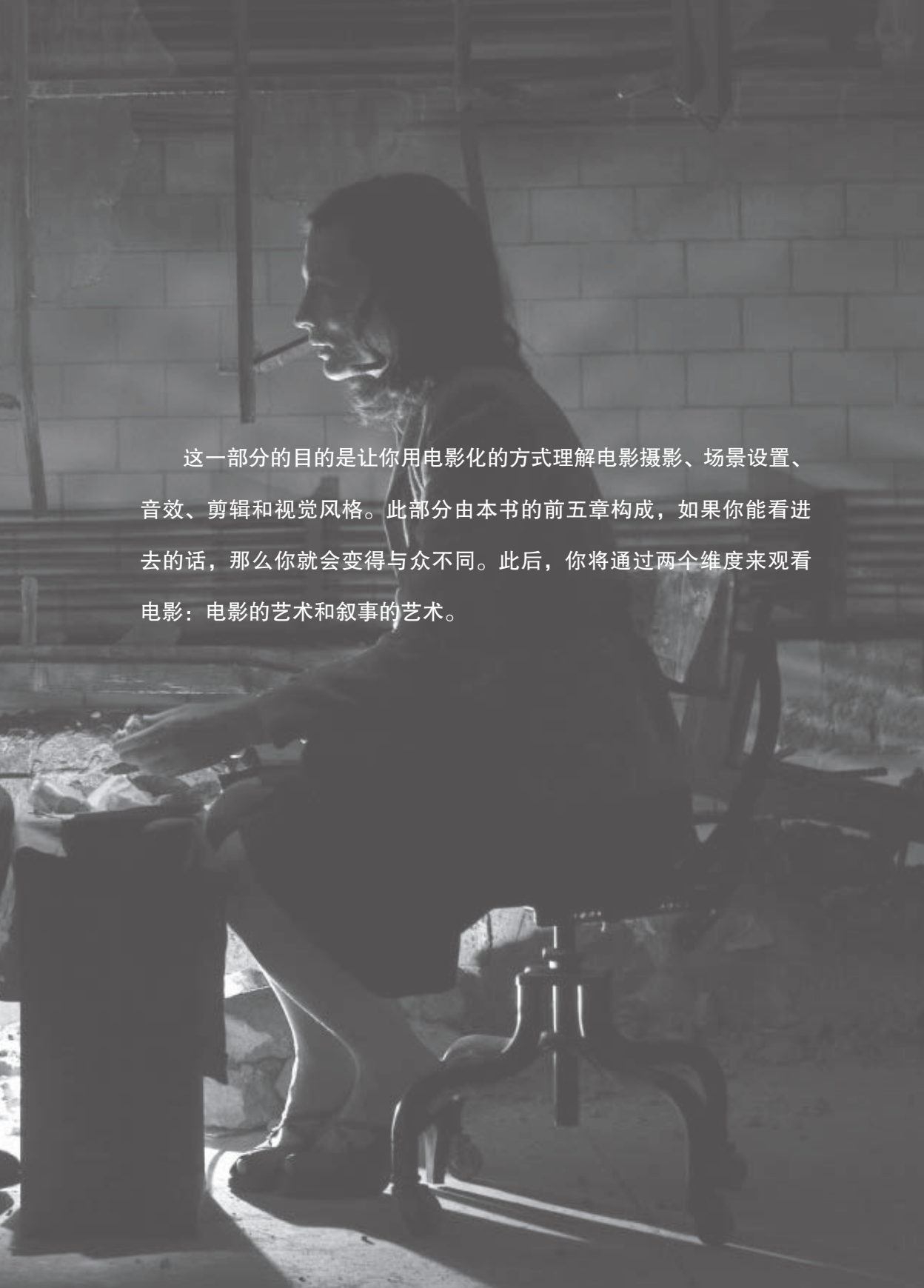
**第十二章 外国电影 319**

12.1 英语世界国家 320
12.2 非英语世界的欧洲电影 328
12.3 东欧电影 341
12.4 苏联 / 俄罗斯电影 345
12.5 亚 洲 346
12.6 中 国 350
12.7 非洲电影 353
12.8 日 本 353
12.9 巴 西 355
12.10 墨西哥 356

出版后记 359

# 第一部分 电影艺术

## Cinematics



这一部分的目的是让你用电影化的方式理解电影摄影、场景设置、音效、剪辑和视觉风格。此部分由本书的前五章构成，如果你能看进去的话，那么你就会变得与众不同。此后，你将通过两个维度来观看电影：电影的艺术和叙事的艺术。

*Chapter 1*

# 镜　头

SHOTS

想一想你上次读过的小说。在你阅读那本小说的时候，假设小说不是以故事或者人们解决问题的方式予以呈现，而是以一连串的句子予以呈现，这些句子首尾相连，直到故事结束。想想看，假设作家每次的写作任务都只是一句话，然后，他就这样从大写字母开始，然后是字母的拼写，最后是句号，如此循环往复，直到小说创作完成。

无可置疑的是，当你在阅读一本小说的时候，你其实根本就不会在意句子的问题。当你阅读完一本小说的第一章之后，你不可能发出这样的感叹："啊，在这一章里有很多超赞的句子。"你也不会在掩卷后在朋友间奔走相告："你一定要读一下这本小说，它里面的句子实在太棒了。"如果你真这样大放厥词的话，你的朋友肯定会觉得你很滑稽。反之，如果你不太喜欢这本书的话，你也不会这样说："我不太满意小说中的句子。"之所以这样，是因为你根本就不是在阅读句子，你是在阅读小说。

很多人也有类似的观影经验。电影是由数以百计的镜头组接而成的。一个镜头是摄影机拍摄的影像片段，这些影像片段是电影故事的有机组成部分。目前，一个镜头很难超过二三十秒。在经过剪辑之后，典型镜头的时长通常为 6 秒。任何一部你观看过的电影，都由数以百计的镜头组成，这和一本书由无数的句子组成是一个道理。镜头对于电影，正如句子对于

书。大多数观众也会形成类似的对应关系，也就是说，他们根本就不关注镜头的问题。他们掏钱买票，不是为了看一连串的镜头组接，而是为了看一个完整的故事。

可是呢，与单纯享受一个好故事相比，学会关注镜头是你从中获得更多裨益的第一步。镜头是电影表达的基本单位和这一媒介表现力的最主要的源泉。如果你真心关注电影媒介，你就必须关注镜头。与镜头密切相关的要素分别是：景别、角度、运动、光学以及构图。在观影过程中，你最好能自觉关注与镜头相关的这 5 个要素，跟随镜头的运动，以便弄明白镜头表达的含义。如果一个镜头的时长为 6 秒，那么你可以用来思考的时间不超过 1 秒。既然时间这么仓促和紧迫，那么祝你们好运咯！

## 1.1 景　别

在电影中，通常使用到的景别有 5 种。你也许已经听说过其中的一部分：

- 大远景
- 远景
- 中景
- 特写
- 大特写

弄明白这些景别，以及理解它们的功用，是非常重要的。我们将按从远（大远景）到近（大特写）的顺序逐一介绍。

### 大远景

在需要展示户外的壮观景象如沙漠、山丘、海洋，或者航拍城市鳞次栉比的房屋、两军在开阔地交战又或是大规模暴乱场面等这些情况时，常常使用到大远景镜头，因为大远景镜头可以展现自然或者社会运动的全貌。如果在室内，你可能无法运用大远景镜头，因为室内的空间明显不足。

在大远景镜头的画面中，人物的作用远没有他们身处的环境来得重要。通常，在画面中，人看起来不过是一个斑点，这很正常，因为大远景镜头的功用便是展现人的处境。在一部名叫《末路小狂花》（*Rabbit–*

**1–1《乱世佳人》**（*Gone With the Wind*，1939）

这个大远景镜头远非用来确定场景而已。在这个镜头中，曾经饱受宠爱、养尊处优的斯嘉丽显得一点都不重要了。（米高梅电影公司供图）

*Proof Fence*，2002）的澳大利亚电影中，三个当地的土著小孩从一所改造学校中逃跑出来，他们不得不在澳大利亚艰苦的自然环境下徒步返回很远距离之外的家乡。在这部电影中，导演大量运用大远景镜头，以便展现孩童的渺小，以及自然环境的不可征服性，这种景别意在提示观众，那三个小孩面临的任务有多可怕。

在表现因纽特人的电影《冰原快跑人》（*The Fast Runner*，2001）中，拍摄场景主要位于加拿大北极地区，在那里，冰雪莽莽苍苍，蔓延到模糊可见的地平线。在大远景中，因纽特人和他们的雪橇犬看上去像一条爬行的曲线。基于同样的原理，在《末路小狂花》中的孩童们看起来也很小，其功用都是为了强调环境。

### 远　景

远景可以框住几个人（从头到脚），在这个景别范围内，人物可以有相对自由的活动空间，比如相互间的打斗，或者闪避一只正在向前冲

的看门狗。当然，远景也可以容纳一些背景，或者容纳一些大型的、重要的道具，比如一家高中体育馆里的寄物柜，在那里，有几个运动员正在互相较劲。

远景可以建立环境，这毫无疑问。但它能够建立的，并非大远景创造的那种全景式的环境，如沙漠和山丘。它只能创造人工式的环境，比如卧室、后院或者银行的内景。在《E.T. 外星人》（*The Extra-Terrestrial*，1982）这部电影中，那个名叫埃利奥特的小男孩正是在他的卧室中，首次让他哥哥迈克尔看到外星人的。这个场景大多用远景镜头拍成，在远景镜头之下，我们可以看到卧室最深处的窗户，卧室右边的书柜，以及位于卧室左边的门。在左边的背景中，有一道离卧室最近的门。埃利奥特在前景处，且位于景框的中央部位。迈克尔从门外走进来，埃利奥特让他闭上眼睛。史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）导演让迈克尔面朝摄影机，所以他看不到身后发生了什么事情。接下来，埃利奥特走向左边的衣橱，并把外星人带到迈克尔的身后。当迈克尔转过身来，看到这个奇怪的小东西时，被吓了一大跳。他猛地朝后退，结果书

**1–2《绿野仙踪》**（*The Wizard of Oz*，1939）

建构笨拙的远景镜头。如今的电影人已经知道如何更为优雅地安排演员的位置。（华纳兄弟 / 特纳娱乐 / 时代华纳供图）

柜里的书纷纷落在了地上。在这场戏中，导演对远景镜头的运用完美地展现了景别所要表现的东西。在观影的过程中，我们可以看清楚事物彼此之间的联系：卧室、埃利奥特、埃利奥特移动到衣橱、迈克尔、外星人、迈克尔受到惊吓，以及书纷纷落地。通过这种方式，远景镜头展示了在同一空间范围内，人与物彼此之间存在的联系。

## 中　景

虽然在中景镜头中，有很多种拍摄人物的方式，但典型的中景镜头是表现两个人物的腰部以上出现在景框之中，而背景则十分有限。在这种景别之下，背景和动作退到了次要的位置，人物的重要性开始凸显。

在电影中，当两个人都不存在明显的优势的时候，导演常使用中景来推进他们之间的对话。当两个人出现激烈的身体接触，或者，这种身体接触对戏剧张力表现显得很重要，比如，当一个人将一把刀送进了另一个人的小腹，或者当一个男人拥抱一个女人时，中景也是首选。

史上最著名的中景之一出自伊利亚·卡赞（Elia Kazan）的《码头风云》（*On the Waterfront*，1954），在片中的一个场景里，特里［马龙·白

**1–3《穿普拉达的女王》**（*The Devil Wears Prada*，2006）

典型的将演员放置在中景之内的镜头。（二十世纪福克斯电影公司供图）

兰度（Malon Bramdo）饰］和查理［他的哥哥，罗德·斯泰格尔（Rod Steiger）饰］坐在出租车里。虽然该场景由五个镜头组成（三个中景和两个特写），但整场戏却是由中景主导的。这就是著名的“我本可以是个竞争者”的场景。在这出戏里，两个人坐在出租车的后排座。查理正试图说服特里和伊蒂分手（伊蒂是乔伊的妹妹，他被黑帮杀死，而特里与杀人行动有关），并回归黑帮。在观影过程中，你可以感觉到这个场景的势均力敌：特里和查理，两人都没有占优势的地位。

#### 特　写

特写仅能显示片中演员的头、脸和肩。由于我们已经知道演员身处何处，所以背景出现得并不多。导演在运用特写时，主要意图是将演员和周围的环境隔绝开来，或者让演员与其他角色隔绝开来，以便让观众注意到该演员所扮演的角色。在那些频繁使用特写的电影中，导演希望展现角色的孤独感，与他人的隔绝，以及与社会的疏离。

如果没有特写，那么《断背山》（*Brokeback Mountain*，2005）将会变成什么样？当然会逊色很多。李安导演主要就是运用特写来展现两个同性恋牛仔的挫折感的。巴斯特·基顿（Buster Keaton）曾言：“用远景表现喜剧，用特写表现悲剧。”

#### 大特写

大特写用来凸显角色的面部表情、绝命书，或者眼球的画面等。在《和平缔造者》（*The Peacemaker*，1998）中，数字计数器与原子弹的引爆装置相连，当身为火箭科学家和反恐专家的妮可·基德曼（Nicole Kidman）最后成功拆除爆炸装置时，数字计数器显示的剩余时间是0.01秒。如果没有大特写，那么这部电影肯定不会那么精彩。

## 1.2 角　度

几乎全球的摄影师都以视平线为拍摄的基准，即他们以平视的视域范围为拍摄的基准。在拍摄电影时，不管摄像师手持摄影机，还是将摄影机固定在三脚架、移动摄影车上，他们都习惯于与视线齐平的拍摄方式。不过呢，导演偶尔也会心血来潮，会希望摄像师以低于水平视线的高度来拍摄电影，比如从腰部或者更低的地方来拍摄。反之亦然，导演也可能要求

**1–4《局内人》**（*Inside Man*，2006）

克里夫·欧文的特写。在所有的艺术中，唯有电影的特写能够捕捉到演员细腻的表情——自信、沉着。（环球电影公司供图）

升起摄影机，以便从高处拍摄。这就是三种可供选择的主要角度：仰角度、平角度、俯角度。几乎每部电影都可能同时运用这三种角度，但在这三种角度中，最常用的还是平角度。

### 平角度镜头

平角度镜头能让人产生中立之感。因为在绝大多数情形下，我们都用这种视角观察世界。所以，平角度摄影不容易产生什么特殊含义。这就是重点所在，也就是说，事实上，平角度不会让观众注意到角度本身的存在。但其余的两种视角则会给我们带来不同的观感，进而会影响我们对动作或者人物的感受。

### 仰角度镜头

仰角度镜头通常被赋予了一定的含义。透过这种角度，电影中的人物会显得不同凡响、具威胁性、富征服感、令人恐怖、信心十足或者对事件具掌控力，这取决于其戏剧性的环境。当然，具体的含义得结合文本分析。

**1–5《上帝之城》**（*City of God*，2002）
仰角度让这个年轻人看起来更具威胁性。（O2 Films 供图）

在动作—冒险类型电影中，不可避免地会使用到仰角度镜头。比如，在那部孤胆英雄题材的《勇闯夺命岛》（*The Rock*，1996）中，为了表现尼古拉斯·凯奇（Nicolas Cage）和肖恩·康纳利（Sean Connery）这对英雄主人公，摄影机在滑过他们时，运用的仰角度镜头多达三分之一。有一场戏是凯奇驾驶着一辆法拉利追逐驾驶军用悍马的康纳利，为了拍摄那场在旧金山高低不平的街道上展开的艰难的追逐戏，导演迈克尔·贝（Michael Bay）把小型摄影机固定在两台车的底部，用大仰角镜头拍摄凯奇和康纳利。这种技巧让两个人看起来像毫无畏惧的勇士。

在经典影片《公民凯恩》（*Citizen Kane*，1941）中，导演用了很多仰角度镜头来拍摄凯恩，以展示这位专横的百万富翁形象。在后来的情节中，当凯恩的以自我为中心开始对他人产生伤害后，仰角度镜头使用得更加频繁。

在影片《川流熙攘》［*Hustle & Flow*，2005，克雷格·布鲁尔（Craig Brewer）导演］中，塔恩·曼宁（Taryn Manning）饰演的妓女地位一直都很低微，直到她获得一次咸鱼翻身的机会。她的皮条客［泰伦斯·霍华德（Terrance Howard）饰］和几个朋友共同创作了一首具有商业前景的饶舌歌曲。但与此同时，皮条客自己也深陷法律的纠纷之中。当他被警察送上囚车时，他冲着塔恩·曼宁叫喊，希望她把歌曲卖给当地的 DJ。此时，皮

条客并没有说什么像“陪他睡一觉作为对歌曲获得广播的报酬”之类的话，但是接下来我们看到，导演用仰角度拍摄曼宁，这不仅让曼宁显得非常自信，而且对于影片基调的转变而言也功不可没。这真是一个完美的角度。

**俯角度镜头**

与仰角度镜头相反，俯角度镜头是从高处俯视被摄物，因而让被摄物看上去比较低微、陷入困境、容易上当受骗或者软弱无力。导演常用俯角度镜头拍摄受害者，同样，他们也喜欢用这种角度拍摄懦弱的人和失败者。有时候，导演会用俯角度拍摄儿童，但有时候又不用——用还是不用，这取决于故事本身的需要。如果故事主要是以成人的视角来讲述的话，那么摄影机会对儿童降低机位，以便观众像剧中的成人一样俯看着他们。然而，在像《百万小宝贝》［*Millions*，2004，丹尼·博伊尔（Danny Boyle）导演］这样以儿童作为故事的主角的影片中（两个小男孩在铁轨附近遇到了一辆疾驰而来的车，车上飞下几个钱袋，滚落到了他们的脚下），观众会遭遇

**1–6《邦妮和克莱德》**（*Bonnie and Clyde*，1967）

俯角度镜头增强了画面的绝望感。（华纳兄弟 / 奥利安电影公司供图）

*Chapter 2*

# 场　面

SCENES

本章的标题取自法国电影词汇“场面调度”（mise-en-scène），所谓的场面调度，是指与电影场景呈现出来的效果相关的元素搭配，尤其是关涉电影戏剧性的元素。美术指导、布景设计师以及他们的工作团队是一群受过专业训练并且报酬不菲的专业人士，他们的职能是花时间进行大量的准备和调研，以便让他们正在为之工作的影片的场面与特定的电影类型相吻合。比较不幸的是，对于这些专业人士的杰出贡献，观众却几乎感受不到。他们很少会透过故事，进一步欣赏经过挑选设计的布光、色彩、道具以及空间布景对于叙事的推进作用。可是呢，如果你愿意稍加留心，你完全可以接收到这些额外的讯息。在观看了一部独具视觉风格的影片后，比如《蝙蝠侠前传 1：侠影之谜》（*Batman Begins*，2005），你完全可以在聚会上小露一手：“嗯，我觉得就故事来说，《蝙蝠侠前传 1：侠影之谜》非常失败，不过，我真的很喜欢影片中的场面调度。”在听完你的高见之后，周围的人只有点头称是然后呆望着鸡尾酒杯的份儿。

我们也希望通过“旁敲侧击”看电影的方式，来观察导演和艺术设计师们为提升故事和展现观点而付出的努力。然后需要谈及的是电脑生成图像（CGI），它在场面构成中发挥着越来越重要的作用。

## 2.1 内　景

导演、美术指导和布景设计师会合力布置内景，目的是让内景为他们影片的故事叙述服务。通常，喜剧电影和讽刺电影需要风格化的置景，相比之下，现实题材电影的内景则要尽量符合观众的预期。要比较清楚地理解影片的内景设计，有一个值得一试的方法，那就是找几部题材类似的影片，然后对它们的内景设计进行比较。

### 工作场所

影片中出现的工作场所基本上不可能是朴素的。恰恰相反，美术指导和布景设计师非常喜欢创造性地布置工作场所，以便从中传达出某些讯息，比如，工作场所的空间布置方式会传达出雇员对工作和自身的感受。

在比利·怀尔德（Billy Wilder）拍摄的《桃色公寓》（*The Apartment*，1960）中，杰克·雷蒙（Jack Lemmon）起初是一个非常天真的人。随着故事的展开，他用一种轻快的、充满希望的腔调来介绍他所工作的那家巨大的保险公司。他对升迁满怀希望。在刚开始的时候，他只是一个满

**2–1《上班一条虫》**（*Office Space*，1999）

虚假的隐私，怨气冲天的同事。（二十世纪福克斯电影公司供图）

嘴数字的人：“……在 16 楼有 440 个工作站。”伴随着雷蒙的讲述，观众可以看到他工作的地方。那是一间有 4 个篮球场大小的房间，这个房间里有几百张桌子，按照一种井然有序的方式排列成行，在桌子的上方，成排的照明设备发出柔和的光。构图和场面调度已经不言而喻地说明了一切——雷蒙在这里工作，并且，他还把自己的灵魂出卖给了这家公司。不过呢，影片花了很长的篇幅，来让雷蒙意识到这个问题。

相较而言，在迈克·乔吉（Mike Jndge）导演的《上班一条虫》（*Office Space*，1999）中，朗·里维斯顿（Ron Livingston）从一开始就不喜欢自己的工作，不仅如此，他的工作环境也和《桃色公寓》中的工作环境有着天壤之别。里维斯顿是一个计算机程序员，那个公司的老板用薄薄的塑料板把办公区域分隔成大大小小的格子间。因此，一个小小的格子间便成为一个员工的工作空间。员工们应该被赋予的隐私实际上是不存在的，每个隔间都没有门，此外，隔间的高度也只有五英尺高，每个人只要站起来，便可以把隔间内的员工一览无余。从里维斯顿厌烦和绝望的表情中可以看出，他和那个快乐的杰克·雷蒙非常不同。因为，他从一开始，便意识到问题的所在了。

**教　室**

在那部现实主义题材的《半个尼尔森》（*Half Nelson*，2006）中，瑞恩·高斯林（Ryan Gosling）饰演的高中历史老师在布鲁克林高中教学，他工作的地点在居民拥挤、破败的城市中心区，看起来和现实生活中的旧城区真是毫无差别——古旧且需要粉刷与维修。照明的灯光看起来也如生活中一样平常，没有深重的阴影。但在《惊曝内幕》（*The Insider*，1999）中，拉塞尔·克劳（Russell Crowe）的工作场所则是一个幽暗的化学实验室，那种你一看便不想进去的地方。这样的工作场所不仅和主题相关，而且还会让你难以继续观看下去。为什么《半个尼尔森》的导演瑞恩·弗雷克（Ryan Fleck）运用普通正常光源，而《惊曝内幕》的导演迈克尔·曼（Michael Mann）则偏好低照度光？我认为，在《半个尼尔森》中，光源基本没有太大的作用。但在《惊曝内幕》中，黑暗的光源则隐喻了烟草公司不可告人的黑暗交易，该公司试图掩盖抽烟与身体健康之间的关系。该片的其余场景也偏于幽暗，比如咖啡馆、会议室等地。（更多关于布光的介绍，安排在稍后的章节里。）

**富翁的寓所**

在电影中，会出现很多富翁，但他们的生活状态却不尽相同。他们的生活环境很能反映他们是谁，以及他们是如何赚取财富的。

在《疤面煞星》（*Scarface*，1983）中，阿尔·帕西诺饰演的托尼是一个从迈阿密贫民窟中崛起的毒品大亨，他一生赚钱无数，也花钱无数。他居住在气势恢宏的大理石豪宅中，但生活得并不惬意，因为他必须不断排除异己。同时，为了到达权力的巅峰状态，他也必须不断泯灭自己的人性。因此，那个城堡般的豪宅到处都有高高的围栏、看门狗、保镖以及先进的监视系统，这些都是场面调度的组成部分。

豪宅的建筑风格和室内装潢都很俗气、毫无品味。室内有很多古典雕像的赝品，比如“断臂的维纳斯”等。大理石柱直通天花板，窗帘如瀑布般垂下。当托尼在谈生意时，他总是坐在一把椅背高达 7 英尺的椅子上（椅背的顶端印有“TM”的标志）。展现这把椅子的意图是让观众知道，托尼想拥有国王般的感觉。

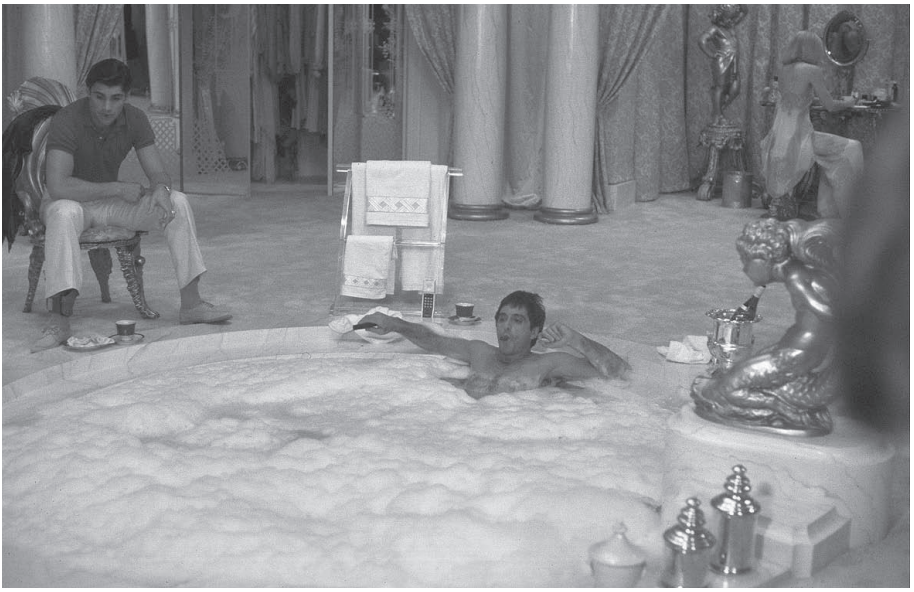
在一场洗澡的戏中，重点展现了托尼的浴室，那个浴室有一个棒球场那么大，单单浴缸就有网球场那么大。他正在冲着他忠实的朋友[斯蒂文·鲍

**2–2《半个尼尔森》**（*Half Nelson*，2006）

气氛欢快的教室。（Hunting Lane Films 供图）

尔（Steven Bauer）饰］咆哮，并羞辱他那个冷若冰霜的妻子［米歇尔·菲佛（Michelle Pfeiffer）饰］。整个场面的主色调是金色，它在提醒观众，托尼是如何变成一个暴君的。浴室中的一切事物——墙体、柱子、家具，甚至陶瓷的小天使，都在灯光的映衬下散发出金色的微光。金色意味着财富，意味着腐败，同时也意味着灵魂的迷失。托尼不是一个好人，德·帕尔玛（De Palma）的美术指导恰如其分地烘托出了他的身份特点。

三四十年代，作为摇摆舞乐团的领队，格伦·米勒（Glenn Miller）赚了不少钱。但在“老好人”詹姆斯·史都华（James Stewart）主演的《格伦·米勒传》［*The Glenn Miller Story*，1953，安东尼·曼（Anthony Mann）导演］中，你根本就看不到钱的影子，你甚至丝毫感觉不到钱的存在。格伦·米勒和他的夫人琼·阿里森的居所变得越来越大，越来越舒适，但室内的色彩确实很低调，你从不觉得他们奢华过分。所有的场面都没有暗示豪宅的主人拥有一个膨胀的自我。在片尾，当格伦·米勒死于大西洋上的空难时，他的夫人哀悼他之际所居的寓所以优质木料为基本装饰，同时，寓所里也摆放着大量书籍，炉火在壁炉内跳跃着。看起来，他们是有品位的人，这意味着他们不会做出什么疯狂的举动来。如果他们做了的话，观众就会讨



**2–3《疤面煞星》**（*Scarface*，1983）

巨大但品味糟糕的浴室。（环球电影公司供图）

*Chapter 3*

# 声　音

SOUNDS

虽然观影活动是一场视听盛宴，但我们常常说“看电影”，却从来不说“听电影”。在和朋友聊天时，根本就不会有人这样说：“我昨天晚上听了一场非常棒的电影。”同样，在电影散场时，你也不会听到有人发出这样的赞叹：“多么美妙的电影声轨。”尽管人们重“视”轻“听”，但声音却至少在以下四个方面发挥着重要的功效：对白、旁白、音乐以及效果。我们将在本章展开对这四种重要功效的讨论，我们也将顺带提及声音与画面的对应关系。

## 3.1 对　白

20 世纪 20 年代，随着声音的诞生，无声片开始渐渐走向没落。对无声片时代的消逝，一些电影纯化论者始终耿耿于怀。对这些电影怀旧者而言，视觉体验无疑是首位的。他们持这样一种观点：在电影中，语言应该被限制在最小的可能范围内。电影剧作家和导演应该尽一切可能用影像本身进行叙事。

### 少和多

关于对白的多少，的确存在许多并行不悖的真理。我们的确会喜欢那

**3–1《黑神驹》**（*The Black Stallion*，1979）

没有语言，只有充满诗意的影像。（联美电影公司供图）

些对白不多，但画面美妙的电影。比如，《黑神驹》（*The Black Stallion*，1979）就是一部对白很少的电影。这是一部由卡罗尔·巴尔兰德（Carroll Ballard）导演的关于男孩与马的不错的电影。尽管这部电影的对白很少，但它却并没有妨碍观众观赏。而在简·坎皮恩（Jane Campion）执导的《钢琴课》（*The Piano*，1993，一个发生在 19 世纪新西兰乡村的故事）中，女主角［霍利·亨特（Holly Hunter）饰］是一个哑巴。她根本无法通过语言交流，因此，她通过演奏钢琴来表达自己的情感。

尽管如此，那些对白隽永而诙谐的影片，同样会引起我们的关注。绝大多数电影观众（包括租录像带的观众）都很欣赏《彗星美人》［*All About Eve*，1950，约瑟夫·曼凯维奇（Joseph L. Mankiewicz）执导］中闪烁着智慧的对话，这部 20 世纪 50 年代的影片讲述老于世故的戏剧界人士的故事，他们分别由贝蒂·戴维斯（Bette Davis）、安妮·巴克斯特（Ann Baxter）以及乔治·桑德斯（George Sanders）扮演。我们稍微列举一小段精彩的对白：

玛戈：博蒂，你不会爱上伊夫了吧？

博蒂：你是让我给你一个答案呢，还是要和我争论？

玛戈：给我一个答案。

博蒂：当然没有。

玛戈：为什么不爱她呢？

博蒂：现在你是要和我争论了。

观众要去看《矮子当道》（*Get Shorty*，1995，巴利·索南菲尔德导演）的所有原因在于，他们想听约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）大男人式的、充满自信的台词。只需简短的一句“看着我”，约翰·特拉沃尔塔便可把他的魅力传达给小瘪三以及边缘的电影制片人。

1981 年，法国知名导演路易·马勒拍摄了一部英文片《与安德烈共进晚餐》（*My Dinner with Andre*）。这部电影 99.9% 的内容都是由对白构成。主演华莱士·肖恩（Wallace Shawn）和安德烈·乔治（Andre Greoge）几乎是本色演出——前者饰演了一个前卫的剧作家，而后者饰演的则是一个真理追寻者。整部影片围绕一场晚餐展开，在餐桌上，两个人不停地说啊说啊说。幸运的是，对那些对口味的观众来说，他们的对白非常有趣。事实上，他们的对白何止是有趣，在某些时候，他们的对白如同该片的音乐一般令人入迷。

在一部名为《越位》（*Offside*，2006）的伊朗电影中，我们得知，在伊朗，不允许女性去体育馆看足球赛。为什么会这样呢？因为法律禁止。但是，有几个十几岁的少女对足球疯狂地热爱，为了能够看到在伊朗举行的世界杯比赛，她们试图溜进位于德黑兰的体育馆。不幸的是，士兵发现了她们的企图。她们摆脱士兵后，继续尝试溜进体育馆，结果再次被抓住。编剧贾法·帕纳西（Jafar Panahi）和山德摩尔·罗斯廷（Shdmehr Rastin）用喋喋不休的谈话建构起了这个故事——女孩们之间、女孩与士兵之间、士兵之间都在不停地交谈。以下是一个士兵和女孩的对话：

女孩：日本队和伊朗队比赛的时候，为什么你们允许日本女人进体育馆？

士兵：因为她们是日本人。

女孩：那么，问题所在就是我是一个伊朗人？

于是女孩们开始争吵、抗议、祈求、发怒、欢呼、开玩笑、绝望，又

重新找回希望，所有这些情绪都是通过连珠炮般的对白来展现的。在姑娘们发泄自己情绪的同时，那些大多数都不够老练和易于动摇的士兵也进行着讨论、警告、劝诫、威胁以及同情，他们的对白也没有任何间断。作为观众，你应该如何反应？你也许觉得，就《与安德烈共进晚餐》和《越位》这两部电影而言，如此海量的对白对影片的艺术表达是必要的。在《与安德烈共进晚餐》中，对白有助于观众理解人物性格和电影的内涵；而在《越位》中，对白增强了影片内在的能量，并赋予了女孩们力量。

另有一些电影的对白也很多，但却并没有上面这两部影片那么成功。斯派克·李（Spike Lee）是功成名就的导演，但在他执导的《爵士风情》（*Mo' Better Blues*，1990）、《黑潮》（*Malcolm X*，1992）以及《山姆的夏天》（Summer of Sam，1999）中，角色的对白都显得有些过量。这并不是说对白不好，而是对白太多，让人有些疲倦。如果在剧本编写和剪辑的时候更加紧凑，那么观众看起来就会更加赏心悦目。同样，马丁·布莱斯（Martin Brest）在拍《第六感生死缘》（*Meet Joe Black*，1999）时，对编剧也过于仁慈。这个故事本身就有点蠢：死神占据了布拉德·皮特的身体，尽管皮特很帅，但不知怎的，我总觉得他需要先修剪一下自己的头发。克莱尔·弗兰妮（Claire Forlani）饰演一个毫无说服力的儿科医生，在片中与试图显得高深莫测的皮特（比如，他使用了诸如“精彩绝伦”之类的书面语）坠入爱河。该片最糟糕的地方就是台词，男女主角不停地背诵着台词，结果把影片撑到将近 3 个小时那么长。

昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的《死亡证据》（*Death Proof*）也有些罗嗦。由于该片时长不足，为了发行的方便，该片与罗伯特·罗德里格斯（Robert Rodriguez）执导的《恐怖星球》（*Planet Terror*）合称《刑房》（*Grindhouse*，2007）打包发行。在《死亡证据》中，四人一组的两队女人在车中不停地谈论与电影制作有关的一切（她们是替身演员）：男人、性、食物和酒，以及如何逃脱一个变态司机的魔爪。在观影过程中，观众可以明显感觉到《死亡证据》的故事性不足。但是昆汀既然已经开足了马力，就得把故事拍得像模像样。为了解决这个难题，昆汀非但没有对台词进行精简，反而让它作为故事的一个重要支撑。

### 风格化的对白

与如何让对白显得更加真实相比，很多导演都迷恋于操控对白，这正

**3–2《越位》**（*Offside*，2006 年）

该片拥有大量对白。（Jafar Pinahi Film Productions 供图）

好与电影剪辑师的心理机制类似——他们更倾向于掌控时间和空间。对这些风格化的对白，观众可能过段时间才能适应过来。如果你认为这样的台词过于怪异或生硬突兀，而对此大加反对，那么你可能需要哄骗自己换一种维度来看电影。

在美国的剧作家兼电影制作人大卫·马梅（David Mamet）写的剧本中，人物的台词都很单调，且经常重复。他创作的《赌场》（*House of Games*，1987）一片里，一个充满自信的男人［乔·曼特纳（Joe Mantegna）饰］羞辱了一个知名心理学家［林赛·克洛斯（Lindsay Crouse）饰］。她试图还击，但总是被对方识破而不能得逞。以下的场景发生在机场废弃的行李提领区，特别注意二人对话中出现的重复，像欣赏音乐一样阅读以下的对话：

克洛斯：命中注定我会找到你。
曼特纳：的确如此。
克洛斯：因为只要我们在一起，就可以……
曼特纳：是的，我们可以。
克洛斯：当我看见，当我看见他们来追我时……
曼特纳：不用担心，你已经安全了。
克洛斯：不，我很清楚，我很清楚这不过是惩罚。

*Chapter 4*

# 剪　辑

CUTS

在电影拍摄杀青之际，离故事的最终成形却还有千里之远。接下来，就该剪辑师大展拳脚了，他们负责剪辑镜头，将其拼接成一串富有意义的连续画面。因而，在其自己的工作权限之内，剪接师是当仁不让的艺术家。他是形式的艺术家，这意味着他不会为电影做出物质性的贡献，而是从导演那里接过胶片或者储存在硬盘上的数字影像，然后进行剪辑。如今，在专业的剪辑行业中，已经不会存在太多剪辑留下的碎片。剪辑师们会先在胶片上进行初剪，然后将粗剪的影像转录为数字化格式进行再次剪辑。从这个意义上来讲，剪辑师手中的鼠标相当于雕刻家手中的锤子和凿子。

电影剪辑师也是一个合作艺术家。在他开始粗剪之前，他必须通读并熟悉剧本，并且得与导演和编剧进行充分的沟通。他对角色的了解程度，丝毫不能亚于对自己小孩的了解程度。除此之外，他还必须熟悉文字语句与影像之间的细微差别。剪辑师常需要同导演实现亲密无间的合作，以决定电影的剪辑策略与风格。与流行的看法不同，一个剪辑师通常无法凭借一己之力拯救一部烂电影，但他却享有巨大的自由和权力，可以提升编剧的想象力并且顺利完成导演的意图。

## 4.1 基本常识

以下是与电影剪辑有关的一些程序步骤。

### 粗剪与精剪

剪辑师的第一项工作是进行粗剪（rough cut）。粗剪是非常粗糙的初次剪辑，粗剪的篇幅超长且保留了所有貌似有用的镜头（甚至包括一些有问题，但却有希望用到的镜头），剪辑师将这些镜头按照从开始到结束的顺序拼贴在一起。在完成粗剪后，剪辑师将会同导演一起观看，之后导演会发表自己的看法："嗯，这个镜头不对，它来得过早了，把它挪到后面去。"或者，导演会这样说："调换这两个镜头的顺序。"当然，导演也可能发出这样的赞赏："我从未想过可以这么运用镜头，你太有才了。"

剪辑师需要运用剪刀（或者鼠标）对粗剪的镜头进行深加工，他要缩短电影的长度，重新安排镜头的顺序，不停地提炼、浓缩，只留下最有必要存在的镜头。剪辑师甚至可能再次利用那些被放弃的镜头，以此作为桥梁，将先前无法很好连接的两个镜头顺畅地连接起来。这些工作就是所谓的精剪（fine cut），精剪的工作成果更接近于你在电影院里看到的成品。在精剪的过程中，剪辑师必须和导演沟通，他们需要进行讨论，讨论的结果要么是剪辑师听从导演的意见，要么是剪辑师灵光乍现，自行找到了问题的解决方法。在整个过程中，导演都需要和剪辑师保持紧密的联系，因为导演非常清楚，电影的成败在很大程度上取决于剪辑师的技巧。

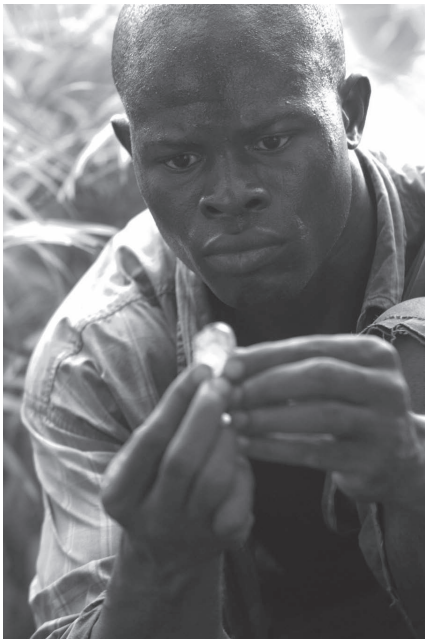
### 语　法

在当代电影中呈现出大量以下诸般类型的剪辑技巧，它们组合构成了电影剪辑的语法。

#### 匹配剪辑

为了平稳流畅地衔接两个镜头间的情节，匹配剪辑（match cut）是必不可少的。由于匹配剪辑的存在，镜头之间可以实现连续顺畅的过渡。比如在《血钻》中，有 5 个连续的镜头：（1）杰曼·翰苏（Djimon Hounsou）饰演的非洲工人缓慢地从脚趾缝间拾起一粒巨型钻石，他想把钻石偷带出泥泞的小溪；（2）杰曼把钻石转移到了手心里；（3）杰曼迅速地观察钻石，并因钻石的尺寸之大而做出相应反应；（4）杰曼从裤腿

上撕掉一块布；（5）最后，杰曼用那块破布包好钻石，并把它藏到灌木丛旁的软土里。除了第一个镜头之外，之后的每一个镜头的开头都有所删减，以便能保持动作的连续性。于是，观众便可看到这流畅连贯的一组镜头。要剪辑好这组镜头，得花费剪辑师几小时的时间，但展现在银幕上的，不过是 15 秒钟时长的画面。当然，摄影师爱德华多·塞拉（Eduardo Serra）也可以通过推拉摇移的方式，用一个长镜头来表现同样的画面运动。但如果采用这种策略，那么这组画面呈现出的效果就会显得很仓促，本来需要被强调的钻石，可能就无法清楚地呈现给观众。



**4–1《血钻》**

只要这个工人能找到偷偷带出钻石的方法，那么他的后半生就会有着落了。（华纳兄弟电影公司供图）

还有一些关于匹配剪辑的例子，比如，我们在连续的两个镜头中看到同一个人：如果在先前一个镜头中，这个人在微笑，那么按常理，在后续的那个镜头中，这个人也应该保持微笑。同理，假设我们看到一个女人在抽烟：如果她在前一个镜头中吸了一口烟，那么在后一个镜头中，她就应该在同样的位置吸烟或者吐烟圈。而在芭蕾舞场面中，如果我们看到一个芭蕾舞者正以脚尖旋转：在前一个镜头中，不管他在哪个地方旋转，在接下来的镜头中，他都应该处于同样的位置。但千万记得，这样的法则仅适用于同一时空且顺序前后衔接的两个镜头。

### 跳　切

前后相继出现的两个镜头，本应遵循时空和动作的连续性，然而却没有，这就是所谓的跳切（jump cut）。如果运用跳切，将会出现时空不对位、画面混乱、不连续的情况。总的来说，跳切被认为是一种技术错误，其原因可归结于草率的摄影或者剪辑。在专业团队制作的电影中，很少会出现跳切的情形。导演、演员以及剪辑师应该十分用心地避免跳切镜头的出现。

**4–2《无间道风云》**（*The Departed*，2006）

紧接这个镜头的是特写镜头。与莱昂纳多·迪卡普里奥有关的连续镜头并非都采用匹配剪辑的方式。（华纳兄弟电影公司供图）

在拍摄过程中，导演应该考虑如何在连续的镜头中顾及首尾；而演员则应该知道自己需保持这样的专业性——如果在前一个长镜头中，他正举着酒杯讲话，那么在接下来的特写镜头中，他最好记得举起酒杯，并重复上一个镜头中末尾几句的台词。剪辑师更不在话下，他们至少有好几抽屉避免跳切的秘诀。其中之一便是稍后会加以讨论的切出技术。跳切有时也运用于喜剧电影的剪辑，目的是故意制造一种好笑的视觉效果——在前一秒，一个物体还在某一位置，而在后一秒，这个物体则出现在不同的位置。

有时，电影剪辑师会有意运用跳切技术，比如在马丁·斯科塞斯的《无间道风云》（*The Departed*，2006）中，当科斯特洛［杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）饰］和弗伦奇先生［雷·温斯顿（Ray Winstone）饰］威吓一个名叫比利的家伙［莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo DiCaprio）饰］时，剪辑师便运用了大量的跳切技术来展现比利的紧张。在前一个镜头中，比利的头朝右昂起，而在下一个镜头中，比利的头则转移到了左边。在这组镜头中，你可以从好几个角度来观察比利的紧张：面部表情、台词以及肢体语言。联系故事背景、前后情境，跳切造成的不连续性，同样传达出了比

利的紧张感。顺便提一下，塞尔玛·休恩梅克（Thelma Schoonmaker）是本片的剪辑师。

### 切　出

切出（cut-out）就是将画面简短地切至主要对白或情节附带的次要场景。这些附带内容是电影的调味品，为电影添加了趣味，增色良多。比如，在《巴迪·霍利的故事》[*The Buddy Holly Story*，1978，史蒂夫·拉什（Steve Rash）导演]这部讲述20世纪50年代摇滚乐的诞生的电影中，霍利和他的乐队——The Crickets在一个小镇的溜冰场上被迫表演拽得要死、“备受尊重”的流行音乐。所有的人——镇上的年轻人们，以及霍利和他的乐队中的每个成员，都对流行音乐厌烦透顶了。这时，霍利创作出了充满自我风格的音乐，这就是初期的摇滚乐。霍利边演唱边点头，乐队也跟随音乐而进入了某种迷狂的状态。这是一种含有沮丧低落情绪的、性感时髦的、节奏韵律性极强的音乐。它是如何受到欢迎、流传开来的？切出镜头将告

**4-3《巴迪·霍利的故事》**（*The Buddy Holly Story*，1978）

乐队正在演奏他们的新作品，20世纪50年代的摇滚乐。在切出镜头中，图片右侧的女孩会获得一个镜头，以展现这些年轻人对摇滚乐的热爱。（哥伦比亚电影公司供图）

*Chapter 5*

# 风　格

STYLES

本章算是对之前四章的一个回顾和总结，描述一部电影如何运用摄影、场面调度、声音和剪辑来创造出与众不同的独特风格。观察到一部电影的风格所获得的乐趣，就如同你从影片其他方面所获得的乐趣一样多。即便你根本就不喜欢那部电影的故事情节，你还是可以毫不厌烦地静坐在影院里，欣赏电影的风格。

## 5.1 伟大的分歧：现实主义 PK 形式主义

回溯至 19 世纪 90 年代，三个法国电影人创造出了我称之为“电影拍摄分水岭”的伟大分歧：一边是现实主义的奠基者，而另一边则是形式主义的创始人。卢米埃尔兄弟——路易·卢米埃尔（Louis Lumière）和奥古斯特·卢米埃尔（Anguste Lumère）揭开了电影业的序幕。1895 年，他们开始拍摄一些短小的时事题材的新闻片或者纪录片，比如工人离开工厂、火车进站或者是海浪拍打沙滩。卢米埃尔兄弟一发现题材，就开始展开拍摄。在拍摄过程中，他们大多采用自然光源，而且，他们很少移动摄影机。此外，他们也很少操纵影像，或者给影像润色。当然，

**5–1《月球旅行记》**（*Le voyage dans la lune*，1902）

这部电影从火箭撞到月球的眼睛开始。（明星电影公司供图）

也没有运用剪辑的技巧。因此，他们的作品是严格意义上的“现实主义”，尽管他们并不这样称呼它。他们按照人和物的原样拍摄电影，并且，他们以这种拍摄方式为荣。凭借这种简单的想法，卢米埃尔兄弟开始了他们的事业。他们在欧洲建立了一系列影院，并赚了很多钱。卢米埃尔兄弟赚钱的主要原因在于，观众在此之前没有见过移动的影像，因而很容易迷上这种新鲜事物。

同时，一个名叫乔治·梅里爱（Georges Mèliès）的法国人认为卢米埃尔兄弟完全搞错了。在电影发明之初的十年时间之内，他都认同现实主义的拍摄方式。但是某一天，他突然觉得就长远而言，电影的魔幻性才是赚钱的源头活水。因此，梅里爱开始拍摄时长更长的电影，这些电影尝试各种表现效果并且开始出现精致的场面调度。他最出彩的作品是《月球旅行记》（*Le voyage dans la lune*，1902），在这部时长为 14 分钟的电影中，有一艘古怪的登月火箭，一个未来主义风格的发射场地，穿着幼稚宇航服的宇航员，以及看上去像卡通人脸的月球——当火箭从它的眼球着陆时，它看上去很不高兴。正如你也许已经想到的那样，梅里爱被视为与现实主义截然相反的另一种电影风格之父。出于各种原因，电影人把这种风格称为形式主义。时至今日，两种风格的电影在商业电影的制作中都各有天地。在某些情况下，观众希望看到现实的画面，比如并不会飞的牛，或者不会撞上月球眼睛的火箭。当然，他们也希望影片里的恶棍就像是现实中的恶棍，警察就像是现实中的警察，如此等等。

但过去 20 年来，特效技术获得了长足的发展，电脑生成影像的技术也日新月异，这使得形式主义在当今处于绝对的统治地位。电影观众总是想看到一些新鲜的东西，而好莱坞毫不吝啬地一掷千金，来满足这些挑剔的观众。完全严格意义上的现实主义影片很难同诸如《潘神的迷宫》（*Pan's*

**5–2《潘神的迷宫》**（*Pan´s Labyrinth*，2006）
手掌中长出眼睛？这绝对是形式主义！（Tequila Gang 供图）

*Labyrinth*，2006）这样的影片竞争。《潘神的迷宫》是吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）导演的一部杰出的青少年题材的魔幻电影。在该片中，我们会被引导着进入一座地下迷宫，在那里，有一个看上去挺可怕的潘神，以及一个等待解救的公主——故事设置在二战尾声时期，人民正在开展反对弗朗哥政权的运动。在该片中，观众既想看到游击队的战事，通过影片了解历史，同时也想看到声音粗哑的潘神，以及眼睛长在手上的奇怪生物。当下，现实主义题材的影片常令人联想到那些低成本、发行规模有限的国外影片以及美国独立电影，比如 1999 年的《两极天使》（*The Dreamlife of Angels*）或者 2006 年的《半个尼尔森》。在票房市场上，风头正劲的通常都是形式主义风格的电影。

小练习：观看《卢米埃尔兄弟与四十大导演》（*Lumiere and Company*，1995），这是一部颂扬卢米埃尔兄弟的佳作。这部影片源于法国博物馆馆长菲利普·普雷特（Phillippe Poulet）的一个倡议，超过 100 名导演受邀按照卢米埃尔兄弟的方式拍摄影片。最终，有 40

名导演欣然赴约，比如斯派克·李、张艺谋、纳迪·特兰蒂尼昂（Nadine Trintignant）等。所有的影片都必须一次拍成，重拍次数不能超过3次，并且片长不得超过52秒（这是卢米埃尔大多数作品的时长）。参加这个拍摄计划的导演需使用卢米埃尔使用过的拍摄器材，这些器材的修复工作由普雷特完成。这一计划的实施结果十分成功、令人迷醉，每个导演都带来了与众不同的电影化的表达：生活的片段、完整的故事、诗化的影像以及极简的谜题。通过这种方式，你可以体会到技术在电影中的恒久魅力，也可以感知时光对电影制作观念产生了何等影响。

## 5.2 风格的元素

以下内容阐述了现实主义风格和形式主义风格的主要区别。

### 摄　影

现实主义的摄影风格讲究低调和朴实无华。现实主义风格主导下的作品，强调摄影机的不在场感。因此，在这种风格的作品中，摄影机不会别出心裁地移动。现实主义风格的作品钟爱长镜头，但现实主义风格的长镜头和第一章提及的带有炫耀性质的长镜头截然不同。在现实主义风格的电影中，摄影师通常手持摄影机，他们倾向于采用标准镜头，避免扭曲视点。在这种风格的作品中，你可以轻易察觉画面的晃动感，这是有意为之的结果，其目的在于让影像产生纪录片的观感。为了避免成为电影景框的囚徒，演员可以随意游走，如同他们在现实生活中行走一般，这时，摄影机负责跟随并捕捉到他们运动的镜头。与此相反，形式主义的摄影师则倾向于使用广角镜头或远摄镜头，以扭曲视点，或者改变镜头的焦距。在形式主义的电影中，摄影机运动的频率更高，有意识操纵摄影机的情形更为常见。在这种风格的电影中，演员被小心地放置在景框中。事实上，在形式主义风格的电影中，镜头比表演更为重要。

### 场面调度

现实主义的电影倾向于拍摄真实的场景，以便利用现实生活中的公寓、桌球室、工厂等场景。在这种风格的电影中，尽管你无法确定导演是否精心安排过布景，但从影像中的确不太看得出布景的痕迹。比如，在现实主

# 第二部分 故　事

Story

那么，让我们转移到故事的部分。这是人类最久远的发明，从某种程度上来讲也是最复杂的发明。就像在本书的第一部分里一样，我希望强化你的视听感受力，也希望能够为你呈现一些与故事，尤其是电影故事有关的新视角。

*Chapter 6*

# 剧　情

DRAMA

观众去电影院，是希望能获得被牢牢吸引住的观影快感，这是一件让人疑惑不解的事情。他们想获得某种被征服感，可这究竟是为什么？在观影的过程中，为什么观众希望体验紧张、恐惧或者某种不确定的感觉？在现实生活中，如果我出其不意地问你：“你想被吓一跳吗？”你肯定会以为我是神经病。但如果我补充道：“你一定要看那部电影，它真的非常恐怖。”你可能愿意花一两分钟听我说说电影的内容。

在现实生活中，我们不想遭遇突如其来的恐惧，但在电影院呢，我们可以心安理得地享受高潮迭起的恐怖剧情。在观看《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*，1999）时，我们怀有两种截然不同的心态。在观看的过程中，我们受到了恐怖剧情的惊吓，这毫无疑问；可是呢，我们也知道，这只不过是一部电影。就我个人感受而言，《女巫布莱尔》并不太吓人，原因可能和我太熟悉电影制作的流程有关。即便如此，在离开电影院的时候，我也不会因为这部电影没有吓到我而感到欣慰。实际上，我还蛮失望的。我来看《女巫布莱尔》，倒真是希望被它吓一跳的。

问题是，电影如何作用于观众？简言之，与另外两种故事叙述的艺术形式——小说和舞台剧——相比，电影的功用并无实质的不同。这三种艺术形式共享了很多相同的叙事技巧。小说有很大的延展空间，它可以大量

运用细节描写、解释说明、历史回顾以及人物分析的技巧。这些技巧，我们或喜欢，或厌烦，由个人喜好决定。舞台剧则是“现场直播”：观众还来不及反应，舞台剧演员就已经出现在舞台上了。我们可能欣然接受这种戏剧风格，也可能完全不买账，这也取决于个人的好恶。而电影，既不能像小说那般运用大量文字，也不具备舞台剧的“现场感”，但电影仍然可以吸引我们，因为电影能给人提供视觉的快感。要把这个问题说清楚，需要很长的篇幅，而本章的内容，就是对这个问题的详细解答。

## 6.1 类　型

简略来讲，电影有三种主要的类型：情节剧、喜剧和悲剧。

### 情节剧

情节剧都有一个刻意制造的故事，在这种故事中，主角被置于一种困境之下，但最后他们都获得了救援，或者通过自己的努力摆脱了困境，因而有一个不错的结局。《空军一号》（*Air Force One*，1997）就是典型的情节剧，《双重危机》（*Double Jeopardy*，1999）、《加勒比海盗 2》（*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*，2006）以及《海神号》（*Poseidon*，2006）也属于这一范畴。在观看影片的过程中，观众可以感受到编剧的用意，他有意制造事件，并在恰当的时间安插各种人物，以便调动起观众的情绪。导演也精于此道，他知道运用各种技巧——表演、灯光、摄影角度、运动、剪辑等——来强化主角的压力，进而影响观众。尽管情节剧的剧情发展可预见度很高，但你仍然可以乐此不疲地反复消费这种类型的电影。在观看之前，你就知道，无论过程经历多少波折，故事的最终结局一定会非常光明。你会如此笃信，是因为哈里森·福特或约翰尼·德普是主演，而他们一定会获胜。没有办法，电影只不过是娱乐，是商业，你很难严肃地对待它。当电影批评家把一部电影贴上“情节剧”的标签时，这表明他们对这部电影没有什么好感。

也许我过于严格了。惊悚片，作为情节剧的一种次类型，在延展性和表现力方面均具有很大的发挥空间，因而其中极有可能出现好的电影。近几年，评价颇高的两部电影都属于惊悚类型。这两部电影均拥有大师级的剧本、导演和剪辑，它们分别是史蒂文·斯皮尔伯格的《慕尼黑》和马丁·斯

科塞斯的《无间道风云》。前者荣获了数项金球奖并获得奥斯卡提名，而后者则实实在在地斩获了 4 项奥斯卡大奖。《慕尼黑》一片让我们看到了卓越的人物塑造和异于惊悚片常态的道德上的暧昧不明。在该片中，善恶分明的模式被彻底打破了。就这一点而言，《慕尼黑》应该是斯皮尔伯格最成功的作品。

《无间道风云》最值得称道的是演员的表演（但很多批评家并不这么认为）以及杰出的剪辑。作为斯科塞斯的御用剪辑师，休恩梅克由于在《无间道风云》里的杰出表现，荣获奥斯卡最佳剪辑奖。休恩梅克的剪辑为电影增色不少，但如果我进一步询问你对剪辑的感受时，你也许会发觉很难说出个所以然来。（如果你有兴趣的话，可以回顾第四章，在那里，我对休恩梅克在《无间道风云》里的剪辑技术进行了简短的探讨。）

## 喜　剧

严格来说，绝大多数喜剧都是情节剧，但是它与《致命诱惑》（*Fatal Attraction*，1987）这种我需要单独讨论的类型的观感完全不同。喜剧通常有三种类型：浪漫爱情喜剧、讽刺喜剧以及荒诞喜剧。

### 浪漫爱情喜剧

浪漫爱情喜剧包含很多令人发笑的元素。在情节设计上，两个人通常都需要历经各种磨难，才能“有情人终成眷属”；或者先前相爱的人相负于对方，经过一系列的事件后，二人都原谅了对方，并找回从前相爱的感觉。“二人从此幸福地生活下去，直到永远”——故事总是以童话般的结尾收场。一般而言，浪漫爱情喜剧都难逃这样的规律——男孩想追求女孩，男孩失去了女孩的芳心，男孩重新赢得了女孩。围绕这一规律，我们列举以下 4 部浪漫爱情喜剧。

▶《雨中曲》［*Singin' in the Rain*，1952，斯坦利·多南（Stanley Donen）与金·凯利（Gene Kelly）导演］：有的人认为这是迄今为止拍得最好的浪漫爱情喜剧，也有人认为这是迄今为止拍得最好的歌舞片。该片由黛比·雷诺斯（Debbie Reynolds）和金·凯利领衔主演，二人的爱情故事以 20 世纪 20 年代的好莱坞片厂为背景，那一时期，好莱坞正在经历从无声电影向有声电影过渡的阶段。在片中，金·凯利扮演的电影明星不得不学得更为谦逊，并且选择黛比而不是简·哈

6–1《雨中曲》（*Singin´in the Rain*，1952）

大多数观众不会或者根本就不愿意记得，在这一幕之前金刚去过黛比的家，但黛比根本就没让他进屋。（勒夫 / 米高梅供图）

根（Jean hagen）饰演的那位自私的野心勃勃的无声片时代女星——她在无声片向有声片转换的过程中遇到了困难，因为她的声音听起来愚蠢且可笑。黛比担任简的幕后配音，她在一部接一部的影片中为简配音，却没有得到应有的回报。然而推动电影情节发展的是“友善”，简一点都不友善，而金原本是一个友善的人，但在唯利是图的好莱坞，他渐渐失去了自己的本性。黛比从头至尾都没有改变自己友善的本性，无论是否身处好莱坞。该片拍摄于好莱坞的这样一个时期：友善的价值压倒性地超过一切。至少电影是这样表现的。在片中，你可以看到金想方设法地赢得黛比的垂青。

▶《情话童真》［*Ever After*，1998，安迪·坦纳特（Andy Tennant）导演］：这个童话故事触及了社会阶层问题，因而显得有真实性。辛迪（德鲁·巴里摩尔饰）出身于普通的劳工阶层，事实上，她的家庭处于社会底层。她和家人的指甲缝都是黑黑的。然而，王子［多格雷·斯科特（Dougray Scott）饰］却根本就看不起芸芸众生。影片故事走的是童话的路线，剪过指甲、盛装出席舞会的辛迪和王子相遇并坠入爱河。后来，辛迪不得不离开，这一次并不是因为她的马车会现形为南瓜——整部影片都没有出现过魔法——而是因为辛迪觉得自己不够好，完全配不上王子。但王子始终无法忘记辛迪，因而在全国范围内展开了大搜寻，结果他找到了辛迪，并说服了王室，成功迎娶了辛迪，从此二人幸福地生活在了一起，直到永远。

▶《婚礼专家》［*The Wedding Planner*，2001，亚当·山克曼（Adam Shankman）导演］：珍妮弗·洛佩兹（Jennifer Lopez）是一个匆匆忙忙的婚礼策划专家，由于她总是很忙碌，所以一直没有时间来谈恋爱。她和马修·麦康纳（Matthew McComaughey）发生了一段浪漫但没有身体接触的一夜情，这段关系几乎终结于珍妮弗莽撞的决定——她想

*Chapter 7*

# 角　色

CHARACTERS

毫无疑问，我们去电影院看电影，或者租影碟回家看的一个重要原因是为了一睹电影中有趣的虚构人物的风采。如果电影中的角色正好由我们喜欢的明星扮演，那就更加锦上添花了。如果电影里面的角色很乏味，或者毫无可信度，那么不管它是不是由明星出演，观众都会感到失望的；反之，如果角色非常独特，又能成功俘虏观众的想象力，那么观众对故事就会比较宽容。角色的独特性在某种程度上推动着故事的发展，同时使故事变得有意思。当我们看到一个好角色时，就会觉得值回电影票价了，毕竟这样的机会并不常有。

在《阿甘正传》中，角色就是一切。汤姆·汉克斯塑造的这个角色就是故事。与此同时，在一部名为《X 战警 3》［*X-Men: The Last Stand*，2006，布莱特·拉特纳（Brett Ratner）导演］的高概念（high-concept）动作电影中，角色就没有原著的漫画来得重要。因为电影中的角色没有达到漫画角色所能达到的高度。大部分电影中的人物常位于极富原创性（如《阿甘正传》）和极度脸谱化（如《X 战警》系列中的金刚狼和暴风女）之间，在后一系列电影中，这两个主角在一个问题上游移不定：是否应该让 X 教授移除他们的变种基因，并重归人类社会。

## 7.1 主 角

每部电影都至少应该有一个主角，有的电影还不止一个。通常，片名就直接道明了主角——《白雪公主》[ *Snow White*，1937，大卫·汉德（David Hand）导演 ]、《巴顿·芬克》（*Barton Fink*，1991，乔尔·科恩导演）、《蜘蛛侠 3》（*Spider-Man 3*，2007，山姆·雷米（Sam Raimi）导演）。故事的高潮或者矛盾的解决均围绕主角展开。他（她）活了下来、取得了胜利或者失去了一切。在电影中，总是主角才有可能历经重重磨难、经过艰苦卓绝的奋斗，并深深打动我们。

有些电影有两个主角:《西部之路》[ *Way Out West*，1937，詹姆斯·W·霍恩（James W. Horne）导演 ] 中的一对朋友——斯坦·劳莱（Stan Laurel）和奥列佛·哈台（Oliver Hardy）；《枪疯》里逃亡途中的约翰·道尔（John Dall）和佩吉·卡敏斯（Peggy Cummins）；《大地雄心》[ *Far and Away*，1992，朗·霍华德（Ron Howard）导演 ] 中的移民情侣汤姆·克鲁斯和妮可·基德曼。所有片名中包含两个人物的电影奉行的都是双主角制：《邦妮和克莱德》、《奥斯卡和露辛达》（*Oscar and Lucinda*，1997，吉莉安·阿姆斯特朗（Gillian Armstrong）导演）；《特里斯坦和伊索尔德》[ *Tristan + Isolde*，2006，凯文·雷诺兹（Kevin Reynolds）导演 ]。

在第一章中，我在列举长镜头时，提到了一部叫《九条命》的影片，实际上，这部电影有九个主角，每个主角代表一条命。但也不尽然，其中有几个故事，导演罗德里格·加西亚是以情侣的双主角模式展开叙事的。

## 7.2 忠角和奸角

忠角是电影中的好人。我们同情忠角，并希望他们一切安好。在他们遇到困难时，我们希望他们能克服困难。与之相对的是奸角，也就是电影中的坏人。观众都不会喜欢他们。通常，电影的主角都是忠角，而奸角通常都是配角。在电影中，忠角和奸角常常会产生正面交锋。

以下是几部著名影片中的忠角和奸角：

- 在《绿野仙踪》中，多萝西·加尔 VS. 邪恶的西方女巫；
- 在《2001 太空漫游》中，弗兰克 VS. 哈尔计算机；
- 在第一部《星球大战》中，天行者卢克 VS. 达斯·维德；

▶ 在《年度人物》中，埃莉诺·格林 VS. 斯图尔特；

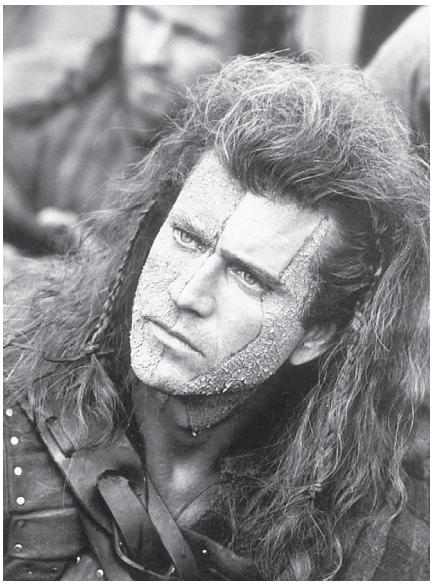
▶ 在《夺宝奇兵 4：水晶骷髅王国》（*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*，2008）中，印第安纳·琼斯 VS. 艾琳·斯堡科娃博士。

在以上这些电影中，谁是好人，谁是坏人，一望便知。但在有的电影中，善恶的界限处理得比较微妙。有的坏人有光明面，而有的好人也有阴暗面。下面的例子就是很好的说明：

▶《奇异的恩典》［*Amazing Grace*，2006，迈克尔·安普特（Michael Apted）导演］：这是一个关于威廉·威尔伯福斯的故事，此人不仅是议会的议员，而且还因促成大英帝国于 1807 年废除奴隶制而备受尊重。但这一成就耗费了数十年的时间，期间，威尔伯福斯有好几次都快要放弃了，与此同时，反对派的力量也过于强大。在非议会废奴主义者和芭芭拉（后来成为威尔伯福斯的妻子）的鼓励下，威尔伯福斯才得以继续下去。在片中，威尔伯福斯是一个好人，但只是一个消极的好人。

▶《迈阿密风云》（*Miami Vice*，2006，迈克尔·曼导演）：在佛罗里达南部调查毒品犯罪时，假扮成毒贩的柯林·法瑞尔（Colin Farrell）表现得既聪明，又心狠手辣。但柯林却犯了一个致命的错误，和一个中国毒枭的妻子陷入了热恋——这可不是一个好人应该做的事。

▶《杯酒人生》（*Sideways*，2004，亚历山大·佩恩执导）：这是一部平易近人的喜剧电影，讲述的是两个中年男人在加州酿酒基地旅行中发生的故事。这两个主角都有缺点，迈尔斯希望成为作家，但却没有出版商想给他出书，他总是饮酒过



**7–1《勇敢的心》**（*Braveheart*，1995）

这部电影比众多历史题材的影片令人信服得多，主要原因是梅尔·吉布森赋予威廉·华莱士以深度。这部电影获得两座奥斯卡大奖。（B.H.Finance C.V. 供图）

*Chapter 8*

# 场　景

SETTINGS

故事被设定在什么样的场景中，这是一个重要的问题。场景对故事有着至关重要的影响。假设我们把《E.T. 外星人》的故事场景设置在哈莱姆区（纽约的黑人区）或者香港，那这将是一个多么不同的故事。场景不单指地点，它也包括季节和时代。它既可以是物理、地理空间，又可以是社会空间。

## 8.1 季　节

在以下几部电影中，季节对电影有着重要作用。

**夏　天**

电影《一九四二年的夏天》（*Summer of' 42*，1971）的片名包含了两个场景：夏天和战争。当然，这部电影还有第三个场景：位于弗吉尼亚州的海滩度假社区。著名剧作家赫曼·劳切尔（Herman Raucher）和导演罗伯特·马立根（Robert Mulligan）让这些场景和故事有机融合在一起。一个年轻人［加里·格兰姆斯（Gary Grimes）饰］迷恋上了一个比他年长六七岁的女人［詹妮弗·奥奈尔（Jennifer O' Neill）饰］。对两个人而言，年

**8–1《为所应为》**（*Do the Right Thing*，1989）

场景设置在城市里的电影更可能充满着易被觉察的愤怒、挫折和危险等元素。在夏天尤其如此。（环球电影公司供图）

龄存在着实质性的差异：那个男孩还处于青春期，不谙世事，与之相比，婚姻催熟了那个女人，不仅如此，她老公还在战场上杀敌。接着，她听到了自己丈夫在一次行动中牺牲的消息。她用一种奇怪的方式来悼念自己的丈夫——她和那个男孩上了床，不过只此一次。之后，她离开了那个男孩，并给他留下了一张什么也说明不了的纸条。对那个男孩来说，这简直是一个解不开的谜。这部电影的重点是什么？也许每个人都有独特的悼念方式。这三个场景让故事脱离了日常生活的循规蹈矩。战争场景虽然很遥远，但却对那个女人产生了重要的影响；休闲娱乐的环境似乎有某种魔力，让那个男孩迅速坠入爱河；加之故事发生在夏天，悠长的假期让那个男孩有机会逃脱学校的桎梏，转而投入那个女人的软玉温香。如果这些场景中的任何一个或者两个有所缺失，那么这次偶然的性邂逅将无从发生。

在弗兰克·佩里（Frank Perry）执导的《去年夏天》（*Last Summer*，1969）中，发生了类似的事情。该片的场景同样设置在一个海滨的休闲会所，几个年轻人来这里度假，以愉悦身心。学校已经放假，再也不需要按时上课，也不需要无休止的学习。现在是相互了解对方生活的时间，当然也是相互

了解对方身体的时间。如果故事不是发生在夏天，或者不是发生在海滨，那么这群年轻人可能很难增进彼此的了解，也很难理解生活的真谛。

斯派克·李执导的《为所应为》（*Do the Right Thing*，1989）的故事也发生在夏天，但与上面两部电影相比，这个夏天的感觉有点不同。故事的场景设置在布鲁克林区一个名叫贝德福德—史蒂文森的黑人社区，那是一个漫长的炎热夏日，人们纷纷走出闷热的公寓，或躬身坐着，或在街上闲逛。炎热刺激着人们的神经，一家披萨店的白人店主万分紧张。炎热可能导致暴力，在观影过程中，你很容易察觉这一点。不过，如果是在冬天，也许故事就会以不同的方式发生了。

### 冬　天

科恩兄弟将《冰血暴》的场景设置在冬天，你忍不住想知道他们在想什么。众所周知，冬天拍摄电影更为困难。摄影机和录音设备的电池消耗得更快，因摄影的需要而铺设的轨道很容易被积雪覆盖。也许科恩兄弟希望团队在冬天更加努力地工作。寒冬迫使人们穿着更多的衣服，这让他们看起来有点可笑。负责调查三起谋杀案的女警官玛姬把自己裹得严严实实，以至于行动起来都有些笨拙。她似乎无法胜任追捕绑匪的工作。大雪覆盖

**8–2《冰血暴》**

这部电影的拍摄真的离不开冬季。（Gramercy / 宝丽金 / Working Title 供图）

了一切，看起来有些凄凉的美感，当然也让人感到隔绝和孤独。大雪天增加了驾驶的难度，但冬天也自有其纯净的一面。明尼苏达州布兰纳德的居民似乎就能在冬天怡然自得，只是那些绑匪和这个地方显得有些格格不入，这种感觉只可意会不可言传。

小练习：在下列电影中，季节都有重要的作用：《冰风暴》（*The Ice Storm*，1997，李安导演）、《意外的春天》［*The Sweet Hereafter*，1997，阿托姆·伊戈扬（Atom Egoyan）导演］、《黑袍》［*Black Robe*，1991，布鲁斯·贝尔斯福德（Bruce Beresford）导演］、《呢班百厌仔》［*Spring Break*，1983，肖恩·S·坎宁汉（*Sean S. Cunningham*）导演］、《伟大的星期三》［*Big Wednesday*，1978，约翰·米利厄斯（John Milius）导演］、《海滩上的混乱游戏》［*Beach Blanket Bingo*，1965，威廉姆·阿谢尔（William Asher）导演］以及《伴我同行》［*Stand by Me*，1986，罗伯·莱纳（Rob Reine）导演］。观看其中的部分或全部电影，然后思考季节在故事中所起的作用。如果故事不是发生在那个季节，又将以什么样的面目出现？

## 8.2 时　代

历史题材的电影总想抓住时代——在那个时期，人们是如何生活的，他们珍视的东西是什么，什么可以让他们欣然赴死，等等。但在观看电影的过程中，你可能不自觉地品头论足起来：这部电影对历史的呈现符合史实吗，还是由好莱坞粉饰出来取悦观众的？

### 古典时期

《斯巴达克斯》（*Spartacus*，1960）也许是好莱坞拍摄的众多罗马时期的电影中，最知名的一部。31 岁的斯坦利·库布里克正值如日中天的时期，他在创作的旺盛时期拍摄了这部电影。《斯巴达克斯》讲述的是一个关于奴隶反抗和失败的故事，电影拍得有些辛辣且一针见血。在片中，很多角色都牺牲了，包括柯克·道格拉斯（Kirk Douglas）饰演的领袖。在观看的过程中，你也许会有这样的疑问：古罗马时代的奴隶会为了理想而英勇赴死吗？抑或是好莱坞在这些影片中利用死亡来赚取票房？

*Chapter 9*

# 意　义

MEANINGS

意义是你最后想得到的东西。情节、故事、人物和场景，一切都好；娱乐、欢笑、泪水、悬疑，诸如此类，也都不差。但当你鬼使神差地走进影碟出租店时，你想要的更多。你希望透过电影，看到其中隐含的意义。

这很复杂，但你更复杂。你是一个聪明的人，敏感的人。你知道，电影中的意义可能意味着很多事情，但你想避开所有的可能性。

## 9.1 市场意义

我还是从电影的市场意义开始，这也许有点残酷。通常，电影剧本的编写、拍摄团队的组成、场景的选定、影片的拍摄都是为了吸引特定的观众群。这就是好莱坞日复一日、年复一年的工作，当然，独立制片人和非好莱坞体制内的制片人也许有更高诉求。好莱坞操控电影的目的是为了最大限度地吸引观众，它们这么做的用意很明显：想看电影的人越多，才能卖出更多电影票，才能赚更多的钱。

你可以看一部电影，然后反观其市场营销状况来发现电影制作者们想根据受众群来拍摄影片的重大意义。这实际上很有意思。

比如在《弗利卡》[ *Flicka*，2006，迈克尔·迈耶（Michael Mayer）导演 ]中，

凯蒂[艾莉森·洛曼(Alison Lohman)饰]和她的家人生活在俄怀明州的农场。该片的目标市场是农民、渴望田园生活的观众以及家中有叛逆子女且不想对其放弃的观众。

在《弗利卡》中，冲突围绕凯蒂是否应该把在旷野里发现的一匹野马留下而展开。凯蒂想要把它留下来，但凯蒂的父亲[蒂姆·麦格罗(Tim McGraw)饰]则不同意：他担心这只名叫弗利卡的小马会把难驯的野性传染给还是少女的凯蒂，从而激励她产生性冒险的行为。母亲[玛丽亚·贝罗(Maria Bello)饰]同意父亲的看法。接下来，盛怒中的凯蒂骑上弗利卡，在暴雨中疾驰而去。结果，凯蒂得了肺炎，家里的每个人都很担心。父亲的态度逐渐软化了。他也无意中发现了凯蒂作业中的一篇作文，内容是如何与弗利卡获得冠军。结果呢，凯蒂康复了，父亲也最终同意她留下弗利卡。

这部电影的意义很明显，即一家人最终的谅解和团结。顽固的父亲有能力改变，或者说本片的制作者们希望观众们相信父亲有能力改变自己。叛逆的凯蒂则促进了家庭的融合。这部电影以保守的观众为目标市场，这

**9–1《后窗惊魂》**(*Disturbia*，2007)

梦工厂和其他两个制片公司出资2000万美元拍摄了《后窗惊魂》。本片的总票房超过6000万美元。就市场营销而言，这部电影相当成功。(Cold Springs Pictures / 梦工厂 SKG 供图)

些保守的观众肯定不能容忍凯蒂和一个男孩乱搞男女关系。但如果电影追求的是一个不太保守的目标市场，那么凯蒂的年龄可能会稍大一些，并且有一个男朋友，她的叛逆可能让她遭遇一两个与性有关的困境，电影的高潮将这样发生：凯蒂理解了困境，逐渐学会成熟和承担责任。不同的电影市场意味着不同的故事和不同的意义。

《后窗惊魂》［*Disturbia*，2007，D·J·卡卢索（D. J. Caruso）导演］的目标市场瞄准了年轻人。这部电影将叛逆——这一一直备受关注的主题与年轻人的小玩意，比如手机和iPod有机融合在一起。电影的对白很酷，动作真实。在故事开始不久后，凯尔［希亚·拉博夫（Shia LaBeouf）饰］反叛地，本能地殴打了他们有些混账的西班牙语老师，结果被法院判“本宅软禁”三个月的处罚，同时，在家里他还得在脚踝上戴上全球定位系统（如果他走出这所房子周围一百英尺的范围，他的禁闭就会变成真正的牢狱之灾）。

凯尔效仿《后窗》中的詹姆斯·史都华：为了消磨时光，他用一只双筒望远镜窥伺周围邻居的生活。他发现一个年纪相仿的漂亮女孩艾希利［莎拉·罗默尔（Sarah Roemer）饰］，她刚随家人搬进这个社区，并成为凯尔的邻居。很快，凯尔和艾希利就发现了凯尔家后面的屋子里有谋杀的迹象。凯尔在艾希利和一个朋友的帮助下，顺藤摸瓜侦查案情，并锁定了杀人凶手。起先，成年人们并不相信他们的邻居是杀人犯，并责骂孩子们的疑心病重。但后来孩子们证明大人们错了，在这个故事中，本能战胜了乏味的理性，当然，这还得仰仗科技的帮助。对年轻人的市场而言，该片的意义显而易见：看见了吧，爸爸，我可以用我的iPod抓住杀人犯。

## 9.2 警示意义

有些电影（包括好莱坞的某些电影在内）中包含一些警示，这些是编剧和导演想要让你深刻思考的。新进比较著名的一部具有警示意义的电影是以阿尔·戈尔（Al Gore）为中心人物的纪录片的《难以忽视的真相》［*An Inconvenient Truth*，2006，戴维斯·古根海姆（Davis Guggenheim）导演］。在看了这部电影之后，每个人都会有所触动——我们出去购物的时候，应该多买些节能灯。很多纪录片都包含警示意义：《大号的我》［*Super Size Me*，2004，摩根·斯普尔洛克（Morgan Spurlock）导演］——快餐有

害于你的健康；《房间内最聪明的人们》［*Enron: The Smartest Guys in the Room*，2005，阿里克斯·吉布尼（Alex Gibney）导演］——你最好对公司高管们不要放松警惕；《医疗内幕》［*Sicko*，2007，迈克尔·摩尔（Michael Moore）导演］——我们得修复千疮百孔的医疗体制。

很多戏剧性的电影也包含警示意义。三个版本的《金刚》都告诉观众：如果你和自然捣蛋，它就会送你一个高达 20 英尺的巨兽。《弗兰肯斯坦》（*Frankenstein*，1910）的第一个版本也提供了这样一个教训：如果你偷了一些被肢解的尸体残片，把它们缝合在一起，并用光照那具尸体的话，你肯定会遇到麻烦。

《新抢钱夫妻》［*Fun With Dick and Jane*，2005，迪恩·帕里索（Dean Parisot）导演］给你上了一门很少能在其他电影中学到的经济课程。迪克（吉姆·凯瑞饰）曾是一家名为 Globodyne 公司的副总，但在公司被查出欺诈行为后，他不幸成了替罪羊。迪恩遭遇了职业生涯的滑铁卢，最后沦为一个大型折扣店的助理人员，且薪水微薄。同时，他负担着巨额房贷和汽车贷款。对美国人来说，这是很熟悉的故事。

《新抢钱夫妻》让观众注意到这样的一个事实：那些工作让人羡慕的

**9–2《加勒比海盗》**（*Pirates of the Caribbean*，2003）

冒牌海盗，做作的电影。（沃尔特·迪斯尼 / 布鲁克海默电影公司供图）

# 第三部分 观　众

## Audience

这一部分主要阐释了电影的两类目标观众。好莱坞直接瞄准大众——那些花钱让流行文化一路进行下去的人。美国独立电影和国外电影则被一些小众而更具鉴赏力的观众青睐。具体而言，这类电影的观影人数大概只占观影总人数的百分之五。我希望通过自己书中的内容能使这类电影的观影人数不断增加。

*Chapter 10*

# 好莱坞

HOLLYWOOD

稍不留心，你就会忘记好莱坞是一门生意。如果你看了太多奥斯卡颁奖典礼，你尤其会忘记这一点。在那个流光溢彩的晚会上，有太多所谓的天才、高超的艺术、创新以及令人精神为之一振的故事。这就像一张遮在这些身处舞台上的热切的导演和情绪饱满的演员之前的面纱。这张面纱遮蔽了电影公司，从而让我们忽视了对于好莱坞来说最重要的并非艺术，而是商业这个事实。

我们已经花了不少时间去研究那些已经完成的电影作品，本章的目的是展示电影制作的一些基本事实。在本章中，我们将讨论一些好莱坞的主流电影。在阅读本书最后两章之前，你最好留心一下这些电影。本书的最后两章将介绍美国的独立电影以及美国引进的外国电影。

## 10.1 好莱坞简史

在通常的意义中，好莱坞既是一个地名，也是一个创意领域。从地理上来讲，好莱坞地处洛杉矶中心西北部，圣莫尼卡之东，它的人口为22.5万。好莱坞气候宜人，阳光充足，年均降水量低于美国平均水平——这就是20世纪初，电影人从东海岸迁居至此的原因。在好莱坞，一年中电影人们可

以更早开工，更晚收工，同时不用担心雨水过多。

很快，不同的电影公司如同雨后春笋一般，在好莱坞或者附近区域拔地而起，这些公司自称为“片厂”。“片厂”这个称谓遮盖了好莱坞的实质——一个巨型商业聚合体，至少也是中型商业聚合体。也许“片厂”的称谓听起来更具有艺术气质——好莱坞讨厌人们把它看做商业聚合体。无论怎么讲，片厂都成为了生产影片的工厂。在好莱坞，影片制作严格遵守时间表和制作流程，任何偏离制作流程的行为都是被禁止的。如果你效力于 20 世纪 30 年代或者 40 年代的片厂制度——不管你是道具制作人员、编剧、演员，还是导演——那么，在片厂制度的铁幕之下，你根本无权改动既成的制作流程，这比克莱斯勒工厂自动流水线上的工人把克莱斯勒 300 喷成绿色和粉红色圆点的图案还异想天开。

但在 20 世纪 50 年代早期，曾经不可一世的片厂制度经历了剧烈的变化。1948 年，联邦最高法院介入，并下令禁止片厂同时拥有发行权和放映权。在这一时期，人们也不怎么外出看电影了，电视成为电影的主要竞争对手，占据了观众的眼睛和耳朵。美国人宁愿待在家看露西和米尔提叔叔[①]，也不愿意付费劳神地驱车去看电影。为了赢回观众，好莱坞绞尽脑汁：彩色电影、宽银幕电影、3D 电影以及耗资惊人的史诗电影。但这些方法并没有真正奏效，电影工业处于持续衰落的过程中。好莱坞再没有从 20 世纪 50 年代的票房大流失中缓过来，电视、有线电视和网络成为了当下的大众媒体。自 20 世纪 50 年代以来，很多片厂都倒闭了。

幸存下来的几个片厂包括环球、派拉蒙、哥伦比亚以及其他几个电影公司，它们的实力都普遍遭到削弱。如今的电影公司很少为一部电影进行全部投资，它学会了分散风险。为了拍摄一部电影，电影公司引入资金、其他制片和发行公司来共同完成一个项目。比如，《蜘蛛侠 3》的制作和发行成本高达 2.58 亿美元，哥伦比亚电影公司、漫威电影公司、劳拉·泽斯金电影公司以及哥伦比亚电影公司旗下相关的其他公司共同出资完成了影片的拍摄（索尼和博伟负责电影的发行）。

电影公司的权力处于式微的过程中。如今，在经纪人、宣传团队、造型师、金融顾问、狗仔队等的支持和追捧下，超级巨星更有话语权。他们在订立合同时，为自己争取最有利的条件，包括片酬、奖金、戏份、演员

① 露西和米尔提叔叔都是当时大受欢迎的电视节目中的人物。——编者注

*Chapter 11*

# 独立电影

INDIES

我推荐你看看《秘书》（*Secretary*，2002）这部电影，本片讲述的是一个年轻女人［玛吉·吉伦哈尔（Maggie Gyllenhall）饰］从精神病院释出来，最令人惊世骇俗的是，她需要和她新近的雇主（一个律师）维持一种性虐关系，来维持内心的平衡。

这部电影是史蒂芬·西恩博格（Steven Shainberg）2002 年的作品，一经推出，便赢得批评家的交口称赞——至少是那些希望进入新的批评领域的批评家。那些对好莱坞死忠的批评家和娱乐写手们，也不会关注这部电影。如果他们凑巧看了这部电影，他们能表达的也是不解的愤怒之情。

2006 年，西恩博格又推出了一部奇怪的电影：《皮毛》（*Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*）。戴安·阿布斯是 20 世纪 60 年代的一个另类摄影师，她的镜头对准了社会的边缘人物——侏儒、巨人、长相一模一样的双胞胎（一个在笑，另一个皱眉）、手握炸弹的瘦弱孩子、流浪汉，等等。在电影里，阿布斯（妮可·基德曼饰）爱上了一个全身长满毛的男人［小罗伯特·唐尼（Robert Downey, Jr.）饰］。他患有家族性的遗传疾病，看起来像狼或者黑猩猩。电影在展现阿布斯的工作和生活时处理的非常随意，西恩博格对此并不在意。他是美国独立电影人，有独立电影人看问题的方式。对你而言，你应该理解这种偏离常规的拍摄方式，而非浅尝辄止

**11–1《秘书》**（*Secretary*，2002）

对好莱坞而言，这部电影过于标新立异。（Slough Pond 供图）

于弄懂故事本身。如果这部电影真的感动你的话，尝试发掘本片的寓意。

数百万的美国人深受这部电影的感动。他们希望在这部电影里找到一些不太一样的东西：他们想要奇特的、诚实的、发自内心的或者真实的东西。他们厌烦了不断重复的好莱坞，转而到独立电影人那里寻求与众不同的艺术体验。

独立电影的铁杆粉丝可能会喜欢大卫·林奇的电影，或者忍受学校报告厅令人不悦的观看环境，不亦乐乎地观看约翰·卡索维茨（John Cassavetes）的只能在演讲厅播放，而不适合在商业电影院中上映的《买起唐人经纪》（*The Killing of a Chinese bookie*，1974）。我认为，这些铁杆粉丝更见多识广，更习惯艺术电影，更敏感，比起那些故步自封于好莱坞大片的观众更愿意挖掘电影的内涵。为了他们喜欢的电影，独立电影的铁杆粉丝们可以不要舒适的座椅，以及环绕立体声。

## 11.1 美国独立电影人

关于独立电影的粉丝，我们就此打住，下面讨论下独立电影人。那么，

独立电影人应该是什么样的呢？像画家，希望能画出严肃的作品在美术馆展出；像诗人，期望自己的诗歌能出版，在图书馆和咖啡馆里被人阅读；像小说家，想创作出关于人性真实的故事。简而言之，他们是通过电影这一媒介进行创作的艺术家。

但独立电影人很少以艺术家自居，他们也很少思考类似的问题。主要原因在于，他看重的是一些鲜活的东西，以及关于普通人的真实生活。如果他对自己保持诚实，那么艺术风格自然是水到渠成之事。他的电影不会是耗资甚巨的大制作——事实上，他的制作成本可能只有很多好莱坞大片的十分之一。《秘书》的票房总收入仅有 400 万美元，这样的成绩还不够给《蜘蛛侠 3》塞牙缝。但像西恩博格这样的独立电影制作人“小富即安”，他们需要的只是适量的资金，以便开始下一部电影的拍摄和发行。

## 11.2 美国作者导演

一些人喜欢用“作者”这个词来指涉自编、自导、自剪等所有事情都自己完成的独立电影人。他们也认为这些电影作者的电影是独立电影并有内涵上的声言。好莱坞体制内的导演几乎被排斥在作者之外。但最早提出“作者”这个词的法国人并非此意。对法国人来讲，作者是启起一部电影并赋予其形貌和意义的导演，他并不需要在此之前还有个编剧。我们美国人倾向于使用作者的第一层含义，认为作者是全知全能的人。

### 查理·卓别林

在卓别林如日中天的时代，没有人认为他是作者或独立电影人。他只是凭借自己的电影赚了很多钱，并创办了一个片厂。他如此成功，以至于他可以兼编、导、演、制于一身。他甚至完成了多部电影的配乐。

卓别林知名的银幕形象是一个矮小、敏捷的流浪汉，这一形象确立于其事业的早期（1914 年）。通过这个形象，卓别林给观众展现了一个穷困潦倒的流浪汉，他穿着过大的鞋和肥大的裤子，相映成趣的是，他的背心和上衣又过于短小、紧身，这让他的下盘看起来过于臃肿。无所不在的手杖表明他想努力保持尊严——在那个年代，有身份的人出门都带手杖。卓别林塑造的这一人物形象迥异于通常所见的肩膀宽阔、臀部紧实的银幕英雄形象。这样，卓别林就顺理成章地成为了社会弱者的代言人，他们需要

依靠智慧而非拳头生存。

在和道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks）以及玛丽·璧克馥（Mary Pickford）组建联美电影公司后，卓别林开始了故事长片的拍摄——在当时来讲，这些电影在形式上相当创新。由于卓别林是联美的老板之一，因而他对自己制作的电影享有百分之百的控制权，在他创作的巅峰时期，他推出了《淘金记》和《城市之光》（*City Lights*，1931）。50 年代，卓别林仍然是董事会的成员，在电影制作上，他依旧独树一帜。公司的其他董事对此也未表示异议，他们怎么可能表示异议呢？想一想卓别林为联美赚的钱。范朋克和璧克馥专门制作娱乐影片，但他们却没有卓别林的独立视界，或者那种将喜剧和悲剧浑然一体的天赋。

**巴斯特·基顿**

基顿和卓别林是同一时代的电影人，从表面上来看，他也以拍摄闹剧为生。但从电影的内容和风格上看，基顿的电影比 20 世纪 20 年代那些疯疯癫癫的喜剧更深刻。在基顿的众多电影中，他扮演的角色都让观众联想到克己隐忍的禁欲主义者的形象。当时的电影观众以工人阶级为主，基顿坚定不移地为他们说话。在《将军号》（*The General*，1926）中，他使尽浑身解数，让发生在南北战争期间的一个与蒸汽机车有关的故事妙趣十足。你肯定会以为基顿借助了电脑特技，但是在那个时代他当然绝对不可能这样干，他仅仅是巧妙地利用各种机缘巧合。《将军号》曾经被权威的《视与听》杂志评选的为史上十五大佳片之一。我认为，《将军号》在某种程度上代表了美国电影的独创性。

**11–2 巴斯特·基顿**

画面中的火车和排障器都是真实的，演员也是真实的。基顿并没有用替身。（巴斯特·基顿电影公司供图）

同样备受好评的是《福尔摩斯二世》（*Sherlock, Jr.*，1924），在这部电影中，一个电影放映员打盹时做了一个梦，他梦见自己可以走进那部

*Chapter 12*

# 外国电影

FOREIGN FILMS

我在第八章讨论过这样的问题，即观看外国电影是了解非美国人生活方式的最佳路径。可是，对于这一结论，我们既可以说是，也可以说不是。究竟外国人在多大程度上和我们美国人类似，关于这个问题我们已经论述过了。正如古训所言，四海之内皆兄弟。但我们也很好奇，外国人和我们相比，到底有哪些不同之处。我们渴望了解他们，因而，我们需要扩大我们的知识面。我们看的外国电影越多，我们对外国人的了解就越多，我们成为世界公民的可能性就越大。

本章将带领你进行一次世界电影之旅。我们将从邻国——加拿大、英国、澳大利亚和新西兰——开始，然后，从欧洲东北方进入欧洲、直下非洲、直上亚洲，然后回到拉丁美洲，最后以纽因特人拍摄的电影作为这次旅程的终点。

我并不认为观看外国电影，就意味着你要忍受无止境的字幕。比如，电影里面的人讲的是西班牙语，那么在银幕的下方就会出现英文字幕。对此，一些观众很不适应。但我向你保证，一旦你真正融入了一部外国佳片的故事中，那么你会发现你“听”到了英语，“听”到了字幕。10 分钟后，你可能已经意识不到西班牙语的存在。为了做到这一点，你还是需要对你的耳朵和眼睛进行适度的训练，当然你会很愿意。

在我们开始世界电影之旅之前，我还需要再啰唆一下。很多下面我们将会提及的外国电影在本国的票房可能会 10 倍于出口到其他国家所获得的票房，这些外国电影通常不考虑其他国家的观众。这些出口美国的电影的目标受众群是美国高层次的电影观众，他们通常都热爱美国独立电影。几乎美国所有的所谓艺术院线都同时放映美国的独立电影和外国电影。

## 12.1 英语世界国家

看一部英语片，我们会觉得既舒服又安全。即便如此，如果英语片来自另外一个国家，这对我们来讲，仍然是一个挑战，但未必是坏事。

### 加拿大

像其他很多国家一样，加拿大电影制作和消费很大程度上一直在抵御或者说容忍美国电影的入侵，这一现象已经持续了数十年。很多加拿大导演［诺曼·朱伊森（Norman Jewison）、詹姆斯·卡梅隆］和演员［丹·艾克罗伊德（Dan Aykroyd）、迈克尔·J·福克斯（Michael J. Fox）］都在好莱坞取得了巨大的成功。但另有一些加拿大电影人待在本国，致力于拍摄具有加拿大特色的电影。

阿托姆·伊戈扬（Atom Egoyan）以其诡异和独创的风格，已经成为享有盛誉的加拿大独立电影人。他最著名的电影——也许也是最正常的电影——是《意外的春天》（*The Sweet Hereafter*，1997 年），这部电影以忧郁的基调讲述了一起交通事故，在这起交通事故中，20 个孩子罹难，小镇的人们得面对和处理这一事件——这是一部完全没有好莱坞味道的电影。加拿大导演帕特里夏·罗兹玛（Patricia Rozema）的《去听美人鱼唱歌》（*I've Heard the Mermaids Singing*，1987）是一部独创的、古怪的电影，讲述的是多伦多艺术馆的馆长和她那个心浮气躁的手下的故事，两个人都希望别人把她们看做艺术家。这同时也是一部温暖的电影，影片弥散着对艺术的渴望以及热爱。

最激进的加拿大导演是大卫·柯南伯格（David Cronenberg），他的《录影带谋杀案》（*Videodrome*，1983）讲述的是一个播放色情和暴力影片的私人电视台的故事。在柯南伯格的《欲望号快车》（*Crash*，1996）中，人们通过严重的撞车而自我发泄，他们的身上混合着血液和精液，呈出宛如

拥抱的尸体一般的姿态。柯南伯格的《暴力史》（*A History of Violence*，2005）看上去有点好莱坞的味道。维果·莫腾森饰演的杀手试图摆脱自己的过去。柯南伯格最新一部作品是《东方的承诺》（*Eastern Promises*，2007），讲述的是藏匿于伦敦的俄罗斯恐怖分子的故事，这部电影赢得了批评家的高度赞赏。

在本书的前言中，我提及过菲利普·博萨斯（Philip Borsos）的《灰狐》。这部电影展现了西部的迷人之处，并且不会激发关于美国西部极度大男子主义的联想。虽然理查德·法恩斯沃斯是一个火车大盗，但他既温柔又可爱。他如今年事已高。他既不射杀任何人，也不殴打谁。站在他的角度，你可以发现你自己。

盖伊·马丁（Guy Maddin）是一个想象力丰富，且非常狂热的加拿大独立电影导演，他既能拍摄短片，也能拍摄长片。他希望抓住默片时代电影的神韵。如果你喜欢标新立异的电影，那么千万不要错过《世界上最悲伤的音乐》（*The Saddest Music in the World*，2003）：一个做啤酒生意的只有一条腿的女人（伊莎贝拉·罗西里尼饰）举办了一个比赛，为能创作

**12–1《东方的承诺》**（*Eastern Promises*，2007）

他是一个变得柔情的混蛋，她是一个捡到婴儿的护士。（Serendipity Point Films / BBC 供图）

出最忧伤乐曲的作曲家提供 2.5 万美元的奖金。

魁北克人丹尼斯·阿康特（Denys Arcand）的电影全球知名。他的电影主要关于那些受过良好教育的、聪明的人如何试图在加拿大、尤其是加拿大的法语区适应北美文化。从以下几部电影的标题，你就可以看出阿康特对美国文化的态度：《末日美利坚》（*The Decline of the American Empire*，1986）和《野蛮入侵》（*The Barbarian Invasions*，2003）。我不希望给你造成这样的刻板印象，即，阿康特的电影既沉闷又好讲大道理。阿康特是一个世界级的导演，他关注现实生活中的真实个体，同时也关注重大的社会议题。

问题是，以上这些电影导演以及他们的作品是否能振兴加拿大电影业。阿康特的电影有非常浓的法国味。《意外的春天》根本就没有在加拿大拍摄，它的拍摄地点位于纽约北部。但这并不重要，因为好电影可以跨越国家意识的局限。

**英　国**

英国有悠久的、光荣的故事片制作传统。在 20 世纪 20 年代和 30 年代，英国电影业还可以和好莱坞相抗衡。但很快，英国电影工业就开始落后，并且再也没有追赶上好莱坞的步伐。有时，英国电影可以组织几场漂亮的反扑，比如《哈利·波特》系列电影（美国融资）。此外，英国电影不时在奥斯卡、金球奖以及其他世界顶级电影节上大放异彩。这些获得大奖的电影包括：《日瓦戈医生》（*Dr. Zhivago*，1965，大卫·里恩导演）、《阿拉伯的劳伦斯》（大卫·里恩导演）、《烈火战车》［*Chariots of Fire*，1981，休·赫德森（Hugh Hudson）导演］、《甘地传》［*Gandhi*，1982，理查德·阿滕伯勒（Richard Attenborough）导演］、《英国病人》（1996，安东尼·明格拉导演）以及《女王》（斯蒂芬·弗雷尔斯导演）。

20 世纪 60 年代以来，“厨房水槽”现实主义（kitchen-sink realism）的思潮开始占上风，不是因为这些电影将所有琐事都逐一展现，而是因为它们表现了现实生活中的每一天。比如，《甜言蜜语》［*A Taste of Honey*，1961，托尼·理查德森（Tony Richardson）导演］、《愤怒的回顾》（*Look Back in Anger*，1958，托尼·理查德森导演）、《年少莫轻狂》（*Saturday Night and Sunday Morning*，1960，卡雷尔·赖兹导演）以及《长跑者的寂寞》（*The Loneliness of the Long Distance Runner*，1962，托尼·理查德森导演），

# 出版后记

当电影院最后一盏幕前灯熄灭，你在那块闪烁着梦幻光芒的大银幕上看到了什么？缠绵悱恻的亲吻，燃到爆的追车，布拉德·皮特性感的身材还是斯嘉丽·约翰逊火辣的红唇？如果你只看到这些可远远不够！还记得《拯救大兵瑞恩》里那个宏大的登陆场面吗？深灰色的海滩，蚂蚁一样渺小的士兵，纵横交错的枪林弹雨，血肉横飞的断体残肢，各种炫目的剪辑和巧妙的构图带来的视觉冲击就像一记重拳一样击中你的心脏，让你不由自主地屏住呼吸，把刚要送进嘴的爆米花掉在地板上。

像个顶级影迷一样消化如此丰富的影像可不是件简简单单的事。在此之前，你要学会通过摄影机的取景、拍摄角度和运动方式了解故事背景和人物关系；通过构图了解丰富的镜头内涵；通过场面调度、布光、置景、剪辑掌握角色的性格特征、故事的发展轨迹和多变的叙事角度。

这正是《看电影的门道》这本书可以帮助你完成的功课。放轻松，本书的作者吉姆·派珀可没打算用一堆让人昏昏欲睡的理论和公式把你第一时间赶出他的教室。他会用像朋友一样的语调告诉你该在什么时候举起胳膊肘猛戳你的约会对象，然后拿出你刚刚知道的长镜头理论在他们面前耍宝；或者在你被他的个人趣味搞晕的时候拍着你的肩膀对你说：喂，你怎么看这个问题呢？

我们习惯以某种惯性看电影，或者说是某种惰性，它引领着我们把电影公司丢进电影院的各种货色不加辨别的照单全收。但是一个有判断力和辨别力的电影观众敢于直面华丽的烂片，敢于正视泡沫状的票房，然后果断地说：No。那么请翻开这本书，开始你成为一枚骨灰级影迷的修炼之旅。

服务热线：133-6631-2326　139-1140-1220
服务信箱：reader@hinabook.com

**“电影学院”编辑部**
**后浪出版咨询（北京）有限责任公司**
**拍电影网（www.pmovie.com）**
**2012 年 11 月**